Dramaturgische Probleme,

Entwickelungen und Kritiken

zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter

und darstellender Künstler.

Von

Professor Dr. H. Th. Rötscher.

Dresden.

Druck und Verlag der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold & Söhne.

1865.

B - 2280

SOPHIE SCHRÖDER

als Sappho

Daß die dramatische Poesie und ihre Darstellung durch die Schauspielkunst ein mächtiger Faktor in Welt- und Völkerleben ist, darüber dürften wohl alle Urtheilsfähigen einig sein.

Für die Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihre Darstellung arbeiten, heißt also für die Kultur selbst thätig sein. Dieses hohe Ziel haben sich die mit dem Jahre 1865 erscheinenden dramaturgischen Blätter gesetzt. Von dem Ernst der Gesinnung getragen, welcher alle unsere Leistungen auf diesem Gebiete stets durchdrungen, werden die dramaturgischen Blätter dieses Ziel unverrückt verfolgen. Sie werden daher bemüht sein, sowohl dem Dichter, als dem Darsteller Führer zu werden, indem sie denselben die ewigen Gesetze der Kunst zum Bewußtsein bringen. Natürlich werden sie alles Würdige und Bedeutende auf diesem Gebiete zur Anerkennung bringen, wie das Verfehlte und Stümperhafte in das Nichts zurückweisen. Das Bedürfniß nach einem Organe, welches die Interessen der dramatischen Poesie und Darstellung würdig vertritt, ist allgemein. Wir glauben uns daher den Dank aller Gebildeten mit der Herausgabe dieser dramaturgischen Blätter zu verdienen.

Die dramaturgischen Blätter werden den ganzen Kreis aller Probleme und aller Lebensfragen umfassen, und werden dieselben sich dabei der Wissenschaft als einziger Waffe bedienen. Da sie es nur mit der Sache, niemals aber mit den bloßen Persönlichkeiten zu thun haben, so werden sie stets ihre objective Haltung bewahren. Um die Begeisterung für die dramatische Kunst zu entzünden und immer mehr zu läutern, haben sie sich auch die Aufgabe gestellt, die höchsten Schöpfungen des dramatischen Genius zu begreifen. Es liegt daher nahe, daß die dramaturgischen Blätter ihre besondere Sorgfalt der Erkenntniß der höchsten Meisterwerke auf diesem Gebiete zuwenden werden; vor allem wird ihnen die immer durchgreifendere Erkenntniß des größten Dichters aller Völker

und aller Zeiten, Shakespeare, am Herzen liegen. Dadurch wirken sie zugleich negativ wie positiv.

„Abschreckend für den Stümper, ermuthigend für das ächte Talent."

Diese dramaturgischen Blätter werden in vierteljährlichen Heften erscheinen und außer allen interessanten Problemen dieses Gebietes auch dramatische Werke von wirklich begabten Dichtern veröffentlichen, denen die Schranken der Bühne sich noch nicht geöffnet haben.

Durch diese Blätter ist ein Schritt zur Förderung der dramatischen Kunst gethan! Mögen die wahren Verehrer der Kunst durch ihre Theilnahme diesen Blättern eine dauernde Existenz sichern!

H. Th. Rötscher.

Vorwort zur Iphigenia in Aulis von Burghardt.

Wir übergeben hierdurch dem Publikum zum ersten Male in diesen Blättern das nachgelassene Werk des unglücklichen Dichters Burghardt. Es ist dies seine Iphigenia in Aulis. Von Burghardt war bisher nur eine Johanna Gray veröffentlicht worden. Wir bezeigen in der Iphigenia einem Werke durchaus edler Art, hervorgegangen aus reiner Begeisterung für den herrlichen Stoff. Die Iphigenia bekundet vielleicht noch in höherem Maße die Begabung des Dichters, als Johanna Gray. Burghardt hat die schöne Sage von der Opferung der Iphigenia und ihre Rettung durch die Göttin mit wahrhaft dichterischem Sinne ergriffen und gestaltet. Wir zweifeln nicht, daß die Iphigenia die Anerkennung, welche der Dichter bereits gefunden hat, noch erhöhen wird. Wir haben in der Iphigenia ein Werk antiker Einfachheit vor uns, getragen von dem edelsten Sinne für künstlerische Conception dieses großartigen Stoffes. Obgleich sich Burghardt durchaus nur die einfache Sage der griechischen Welt aufgegeben hat, so fehlt dem Werke doch nirgends die Selbstständigkeit in der Conception. Man darf kühn behaupten, daß sich in der Iphigenia von Burghardt keine einzige triviale, des antiken Geistes unwürdige Stelle findet. Die Rettung der Iphigenia durch die Göttin Diana ist sinnig und schön und durch die freiwillige Hingebung der Iphigenia in den Willen der Göttin motivirt. Die Jungfrau hat darnach ein Recht auf die göttliche Begnadigung.

Agamemnon, Klytemnestra, Achilles, Kalchas und Iphigenia sind Gestalten von plastischer Bestimmtheit; im antiken Geiste gedacht und durchgeführt. Dabei interessiren sie uns Alle durch den acht menschlichen Gehalt, welchen sie in sich bergen, und wird man dem Werke darnach eine eigenthümliche Auffassung nicht absprechen können. Man kann dem Dichter der Iphigenia, trotz der Nachbildung des antiken Geistes, durchaus keine sklavische Nachbildung irgend eines poetischen Werkes aus dem Alterthum vorwerfen.

Stoffe der Art, wie die Iphigenia, sind freilich nicht dazu angethan, die Massen zu erobern und von der Bühne herab sich einen großen Erfolg zu erringen; sie werden immer nur ein sehr kleines gebildetes Publikum um sich sammeln. Um so mehr Wirkung werden sie auf den ruhigen Leser ausüben, welcher, unbeirrt von äußerm Prunk, sich nur an die Schönheiten eines solchen Werkes hält. An diesen Kreis wenden wir uns daher vorzugsweise bei der Veröffentlichung dieser Iphigenia, überzeugt, daß man es uns Dank wissen wird, dieses Werk der Vergessenheit entrissen zu haben. Das Werk ist ganz unverändert in der Gestalt, wie es uns übermacht ist, verblieben.

Der Ertrag dieser Iphigenia ist bestimmt, dem unglücklichen Dichter Burghardt, welcher hier in Berlin auf dem **Armenkirchhof** beerdigt liegt, einen Gedenkstein zu setzen. Der talentvolle Dichter erlag hier in Berlin dem Hungertode.

H. Th. Rötscher.

Iphigenia in Aulis.

Ein Schauspiel

von **T. A. Burghardt.**

(Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.)

Personen:

Agamemnon, König von Argos und Mycene, Oberanführer des griechischen Heeres gen Troja.
Klytemnestra, dessen Gemahlin.
Iphigenia, deren Tochter.
Achill, Fürst der Myrmidonen.
Kalchas, ein Seher, Oberpriester des griechischen Heeres.
Talthybios, Herold des Königs Agamemnon.

Griechische Frauen im Gefolge Klytemnestrens und Iphigeniens.

Die Scene ist bei dem Hafen in Aulis in Griechenland; in den vier ersten Akten theils vor, theils im Zelte Agamemnon's, im fünften Akte im Hain der Diana.

Erster Akt.

Vor dem Zelte Agamemnon's.

Erster Auftritt.

Agamemnon und Talthybios.

Agamemnon.

Nun sag' mir treulich und verhehle nichts
Von dem, was Dich Dein Aug' und Ohr gelehrt
Hier in dem Lager oder bei den Schiffen
Und überall, wohin behend Dein Fuß
Dich durch's Gewühl der Völkerschaaren trug;
Sag' an, was gab sich kund, wie deutet man
Die Ankunft Klytemnestrens und der Tochter?

Talthybios.

O König Agamemnon, Dein Befehl
War mir auf meinem Weg ein sich'rer Führer,
Der ganz nach Deiner Absicht mich geleitet!
Und wahrlich, Vieles kann' ich nun erzählen,
Was ich da sah und hörte, wüßt' ich nicht
Mich wiederholend so Dein Ohr ermüden.
Denn wie die Schaulust einen Haufen Volks
Stets um den andern an den Wagen drängte,
Der unsre Fürstin und die Tochter trug,
Und wie der Jubel jeder neuen Schaar
Wetteifernd mit der Schaaren Lärmen war,
So sah ich leicht, was bei so vielen Tausend
Der zügellosen Freude Anlaß gab,
Und alle Reden, die mein Ohr belauschte,
Bewegten sich nur um ein einzig Ziel.

Agamemnon.

Was für ein Anlaß, sprich! Um welches Ziel?

Talthybios.

Wie kannst Du fragen, König? — War im Lager
Doch längst die frohe Nachricht ausgestreut:
Du habest Klytemnestren, die Gemahlin,
Und Deine Tochter, Iphigenien,
Nach Aulis hergeschrieben, weil ein Spruch
Der Götter durch des Sehers Kalchas Mund
Es so beschlossen —

Agamemnon.

Daß nach Ilion
Ein günst'ger Wind der Schiffe Segel schwelle?

Talthybios.

Und Du Dianen jene Jungfrau weihtest.

Agamemnon.

Ihr Götter, wer verrieth das leiseste
Geheimniß meiner Brust so laut dem Volke,
Daß schon das Lager davon wiederhallt?

Talthybios.

Der Seher Kalchas hat es ausgesprengt.

Agamemnon (für sich).

So hätte Kalchas mein Vertrau'n verletzt,
Und mich der blöden Menge schon verrathen?
Ich will ihn sprechen! (Laut.) Sage Du mir noch,
Ward Dir von Mitleid gar kein Zeichen kund,
Das auf der Menschen Lippen sich geregt
Für meine Tochter? Sahst Du nichts von Furcht
Und bangem Schrecken in des Volkes Augen
Ob ihres Schicksals, oder hat ein Dämon
Sie Alle nach des Sehers Sinn gelehrt?

Talthybios.

Herr, ich sah nur ein großes Festgepränge!
Auf königlichem Wagen, hoch und hehr
Wie eine Göttin, sah ich Klytemnestren,
Und neben ihr, verhüllt das Haupt im Schleier,
Die edle Tochter durch das Lager führen.
Der Mutter Auge schaute voll Entzücken
Auf den Empfang, der ihr und ihrer Tochter
Vom Volke überall bereitet wurde,
Und wahrlich! einem Siegeseinzug glich —
Wie, aber sag' ich einer Hochzeit Feier? —
Ihr Weg durch's Lager bis zu diesem Zelt.

Agamemnon.

Ein Siegeseinzug? — Eine Hochzeitsfeier!
Grausames Schicksal, du verhöhnst uns noch?
Ist's nicht genug, daß ich mein Elend kenne
Und schweigend trage? Muß es aufgeputzt
Der blöden Menge noch zum Schauspiel dienen?
Ach, wenn sie wüßten, was das Herz mir drückt,
Und könnten meinen Kummer mit mir fühlen,
Ihr Jubel würde sich in klagend Leid,
In schwarze Trauer ihre Freude kehren!

Talthybios.

O Agamemnon, dies ist mir wohl klar
Nach Allem, was ich heute sah und hörte
Im ganzen Lager, sei es bei den Fürsten,
Sei's bei den Völkern, Alle drängt ein Wunsch,
Ein langer nicht zu zügelndes Verlangen:
Nach Ilion! nach Ilion! — Den Ruf
Hört' ich von vielen tausend Stimmen schallen,
Und nun, seit Deine Tochter hier erschien,
Schreit, wie befreit von einem Götterspruche,
Das ganze Heer schreit: „wir sind erlöst
Von Aulis Hafen und dem Zorn der Götter!" —
Das, Agamemnon, sah und hört' ich recht,
Gab Anlaß, so wie Ziel der lauten Freude.

Agamemnon.

Seltsamer Widerspruch! was sie erfreut,
Muß ihrem Führer großes Leid bereiten. —
Geh' Du in's Zelt, sprich zu der Königin,
Daß ich sie mit der Tochter hier erwarte,
Mein Herz an ihrem Anblick zu erfreu'n.
Denn so bedrängt war dieser heut'ge Tag
Von Sorgen, daß ein neidisches Geschick
Mir nicht gegönnt, die Häupter zu berühren
Von meinen Lieben, und mit off'nem Arm
Die theuersten der Menschen zu umfangen.

Talthybios.

Dir zu gehorchen ist mir Pflicht und Freude,
Doch, großer König, Gram erfüllt mein Herz,
Seh' ich die Sorge so Dein Aug' umdüstern!
Erheit're Deinen Blick! Der Götter Gunst
Hat Dir noch manchen schönen Tag verheißen.
Vertraue dem Geschicke, leichter wird
Das Dunkel dieses Widerspruchs sich hellen,
Und was noch heut' im Schooß der Götter ruht,
Kann morgen schon uns reichen Trost gewähren. (Ab.)

Agamemnon (allein).

O könnt' ich diese Widersprüche lösen,
In die feindselig mich ein Gott verstrickt!
Seit jenem Tag, an diesem Unglücksstrand,
Als Kalchas mir den Schicksalsspruch verkündet,
Seit jenem trüben, unglückselgen Tag
Scheucht mir ein böser Dämon von dem Haupt
Jedwedes Glück und gönnt mir keine Freude,
Womit die Götter sonst mein Loos geschmückt.
Mir dorrt das Leben langsam sterbend ab,
Gleich einem Baum, aus dessen innerm Marke
Die Säfte stockend keine Blätter treiben,
Und wie die Axt an seiner Wurzel nagt
Und alle Lebensfasern ihm zerschneidet,
So nagt zerstörend das Verhängniß schon
An meinem Glück und zartesten Gefühlen.
Da kommen sie, um die ich schweigend leide,
Den Schmerz aus meiner tiefsten Brust zu wecken.

Zweiter Auftritt.

Agamemnon, Klytemnestra und Iphigenia.

Klytemnestra (ihren Gemahl umarmend).

O Agamemnon, heißgeliebter Gatte!
Mein Herr und König!

Agamemnon.

Klytemnestra! Wie —
Nach dieser Trennung hier Dich nun zu seh'n —

Klytemnestra.

Dich, Edler, wieder in dem Arm zu halten!
O Tag des Glücks!

Agamemnon.

Doch wen verhüllt der Schleier?

Klytemnestra.

Du fragst?

Agamemnon.

Und fühle doch des Lieblings Nähe.
O meine Iphigenia!
Du darfst Dich Deines Schleiers hier entkleiden,
Des Vaters, einer Mutter wachsam Auge,
Der Sonne heiliges, verschwieg'nes Licht
Sind einzig Zeugen Deiner Gegenwart.

Klytemnestra (Iphigeniens Schleier zurückschlagend).

Nichts widersteht hier unsrer Frauensitte
Und Deiner Zucht, das Antlitz zu enthüllen.

Iphigenia (in Agamemnons Arme).

O Du mein langersehnter, theurer Vater!
Wie preis' ich würdig nun das Licht der Sonne,
Denn allbelebend, wie der goldne Strahl
Aus ihrem Auge weite Fluren tränket,
Tränkt meinen Blick ihr unerschöpfter Quell,
Und läßt mich hier dem schönsten Tag begegnen.
O Mutter, Vater, wenn die weite Welt
Mit ihren Wundern sich der Neugier öffnet
Und, immer reizender ein neues Bild
Den Bildern reihend, ihre Pracht und Fülle
So überschwänglich meinem Blicke zeigt,
Wo sind' ich Worte, meines Herzens Dank
Den hohen Göttern freudig darzubringen,
Wenn sich an einem langersehnten Bilde,
Dem theuersten, und ersten, dem das Kind
Schon an den Mutterbrüsten zugelächelt,
Dem Bilde eines ruhmgekrönten Vaters,
In Wonnezähren sich mein Auge sättigt?

Agamemnon.

Mein Kind, mein liebes Kind, mit diesen Armen
Laß mich mein langentbehrtes Glück umfassen!
Und glaube mir, auch als Du ferne warst,
Ließ jeder Tag in Aulis mich empfinden,
Wie schwer es meinem Vaterherzen ward,
Den Anblick seiner Lieben zu vermissen.
Gewiß, Du hast daheim mich nicht vergessen?
Auch nicht Elektra, hat Euch doch Orest
Wie oft des Vaters Namen vorgelallt!

Iphigenia.

O wüßtest Du, wie oft mir in Mycene
Seit Deiner Abfahrt uns Dein Bild erneuert!
Da brachte keine Stunde und der Tag,
Daß wir nicht Dein gedachten; sei's am Schild,
Der müssig in der Säulenhalle hängt;
Sei es am Speer, der in der Ecke rostend
Jetzt thatlos harrt auf Deine Wiederkehr;
Sei's am Gewande, das vereint die Finger
Der Schwester mit der Hand hier für Dich spannen,
Ein Zeichen unsrer Liebe Dir zu bringen;
Sei es an andern Dingen, die an Dich,
Den theuren Vater, in der Ferne mahnten!
Und niemals ward ein frömmeres Gebet
Vom Kinderherzen am Altar gespeist,
Wie täglich wir für Dich den Göttern brachten.

Klytemnestra.

Ach, Agamemnon, ja es war ein Trost,
Wenn ich mir oft als Deine Wittwe schien,
So theure Pfänder noch des Glücks zu hegen!

Iphigenia.

Nun haben schon die Götter mein Gebet
Erhört; ich athme jetzt in Deinen Armen,
Ich fühle, wie Dein Herz vor Freude schlägt!
Ich Ueberglückliche! O rufe die Schwester
Mir von Mycene her, holt auch den Bruder,
Den blühenden Orest, daß sie mit mir
Zum Dank den Göttern Freudenthränen weinen!

Agamemnon.

Zum ersten Male kehrte Dich das Leben,
Wie seltsam uns sein Wechsel überrascht.

Iphigenia.

Ein Wechsel, Vater, von Mycene her
Bis Aulis war die Reise, wunderbar
Und immer neu an Bildern und Gestalten,
Die vor den Augen mir vorüberschwebten.
Und dieser Wechsel war für mich ein Fest!
Ich wußte nur aus Sagen und Geschichten,
Daß draußen, fern von unserm Frauensaale,
Sich eine Welt bewegt, in die das Auge
Der Jungfrau schüchtern keinen Blick gewagt.
Doch Dein Befehl und meiner Mutter Wille
Entführten bald und weit mich von der Schwelle,
Die meine stille Heimath eingehegt.
Und was ich da in kurzer Zeit gesehn,
Ich brauchte manchen Tag, es zu erzählen,
So mannigfaltig war zu beiden Seiten
Der Weg belebt, und so gestaltenreich
Die Nah' und Ferne, daß die Welt dem Auge
Ein großes Wunder der Verwandlung schien.
Denn wie den flücht'gen Hufen des Gespannes
Der Wagen, der uns trug, im Fluge folgte,
So schienen Flug und Berg um uns zu kreisen:
Kein Baum am Weg, der sich nicht mit bewegte,
Kein Fels, der sich nicht in den Reigen mischte.
Da sprach ich zu der Mutter: „Wie man sagt,
Hat Orpheus mit des Liedes Allgewalt
Die Bäume einst, und selbst den Fels bewegt,
Daß sie am trägen Boden nicht gehaftet,
Und seiner Leier Zaubertönen folgten.
Und siehst Du nicht, wie Baum und Fels noch kreisen?
Und hörst Du nicht, wie in belaubten Wipfeln
Zu unserm Hauptern sanfte Töne rauschen?"
Die Mutter aber lächelte und sprach:
„Wie, hörst Du hier schon Feierlieder singen?
So warte doch, bis wir zum Vater kommen!
In Aulis wird ein feierliches Lied,
Das schönste Lied, bald Ohr und Herz Dir füllen!"

Agamemnon (für sich).

Du kindlich Herz! Doch ach, schon naht die Stunde,
Die unerbittlich grausam Dich enttäuscht!

Iphigenia.

Bald brachte, wie beflügelt, uns der Wagen
An's blaue Meer, da wo Akrokorinth
Vom hohen Fels den Isthmus überschaut,
Und wo Poseidon, wie mit Vaterarmen,
Von beiden Seiten das Gestade hält.
Wie unabsehbar dehnte sich die Fläche
Von seinem Reich vor meinen Augen aus!
Und welch ein Anblick, als der Sonnenwagen,
Vom hohen Himmel in die Fluthen tauchend,
Der Rosse Flammen in den Wellen kühlte!
Da sprach die Mutter: „Im krystallnen Haus
Der Amphitrite, bei den Nereiden,
Wohnt eine schöne Göttin, deren Liebe
Die Hand einst einem Sterblichen vermählte.
Ihr Nam' ist Thetis, Peleus heißt der Mann,
Den sie beglückte, und ihr großer Sohn
Achill. Du wirst ihn selbst in Aulis sehen,
Den Herrlichen, durch dessen starke Hand
Der Troer letzte Hoffnung einst versinkt."

Agamemnon.

So sagt ein Schicksalsspruch. Doch Du, mein Kind,
Erzähle mir das Ende Eurer Reise.

Iphigenia.

Wo blieb ich stehn? War's nicht am Meeresstrand?
Ach, da war's schön, mein Vater, und ich fände
Wohl immer noch, wo Himmel, Erd' und Meer
In einem Blick so reizend sich begegnen,
Das Wunderwerk der Schöpfung anzustaunen,
Wenn nicht Dein Wille, wenn uns nicht die Liebe
Nach Deinen Armen fortgezogen hätte.
So flogen wechselnd Feld und Flur und Hain,
So flogen Berg und Thal an uns vorüber;
Der Menschen Städte und der Götter Tempel,
Auf grünen Flächen, von besonnten Hügeln
Aus weiter Ferne uns noch eben winkend,
Lief schon der flücht'ge Wagen hinter sich.
Ich aber sog mit meinen trunknen Blicken
Die neue Wunderwelt in meine Brust,
Daß sie sich weit und immer weiter spannte,
Und dachte oft in meinem Sinn: wie schön
Ist doch die Erde! Könnte der Olymp
Dem Menschen eine schön're Heimath geben,
Die Götter stiegen nicht von seinen Höhen
So oft herab, der Erde sich zu freu'n.
Und d'rauf zu leben und mit Menschen wandeln
Vom frühen Morgen bis zur Abendröthe —
Ans jedem Tag wird so ein großes Fest,
Das neue Tage weckt, uns zuzurufen:
Das Leben ist der Menschen höchstes Gut! —
Da plötzlich schien unwegsam ein Gebirg
Den Rädern das Geleise zu versperren:
Mit wilden Schluchten, mit gezacktem Fels,
Den Einsturz drohend, legt sich der Kithäron
In unsern Weg, und grausenhafte Sagen
Der Vorzeit stiegen, wie aus dunklen Grüften,
Das Herz erschreckend, aus der Tiefe auf.
Wie da einst Oedipus, des Laios Sohn,
Gelähmt die Füße, ein hilfloses Kind,
Als Raub den wilden Thieren ausgesetzt,
Der Hirten Herzen nach zum Mitleid rührte,
Das ihm des eignen Vaters Herz versagt.

Agamemnon (für sich).

Weh' mir, auf ihrer kindlich reinen Lippe
Wird jedes Wort an mir zur schweren Geißel!

Iphigenia.

Wie pries ich da der Mutter erst mein Glück,
Wie dankt' ich's kindlich in der Brust den Göttern,
Der Kinder schönstes Glück: wenn uns die Hand
Der Eltern liebevoll und leise leitet!

Agamemnon.

Doch wehe Beiden, wenn der Götter Hände
Der Liebe zarte Bande selbst zerreißen!

Iphigenia.

So sagt man von dem harten Schicksalsspruch,
Der am Geschlecht des Laios sich erfüllte.
Ach, unergründlich bleibt der Götter Wille,
Und was die Ueberirdischen beschließen,
Der schwache Sterbliche muß es vollzieh'n!

Agamemnon.

Wir sind uns selbst ein Räthsel, und die Sphinx,
Die nach der Sage sich vom Felsen stürzte,
Steht hier in Aulis wieder vor mir auf,
Und spinnt um uns die Netze des Orakels.

Klytemnestra.

Was sagst Du, Agamemnon? — Mich erschreckt
Das Wort, das unbedachtsam Dir entfloh'n.

Agamemnon.

Laß, Iphigenia, mich hier allein
Mit Deiner Mutter! Geh' zurück in's Zelt,
Wo wir nach kurzer Frist Dich wiederfinden.
(Iphigenia geht in's Zelt.)

Klytemnestra.

Was hast Du Heimliches mir zu vertrau'n,
Das unsrer Tochter nicht geziemt zu hören?

Agamemnon.

O prüfe erst, wie schwer auf meinem Herzen
Die Last der inhaltvollen Stunde drückt,
Und dann gestehe selbst, wie doch so ganz
Unmöglich eines Vaters Herz es macht,
Vor Iphigenien, der theuren Tochter,
Ein peinliches Geheimniß auszusprechen.

Klytemnestra.

Was es auch sei, mein König und mein Gatte,
Mach' den verborgensten Gedanken frei,
Indem Du mir ihn nennst, und ich die Last,
Die Dich beschwert, als treues Weib so theilend,
Ja ganz zu meinem eig'nen Denken mache.

Agamemnon.

In einer Stunde zweifach schweren Kampf
Legt mir ein grausam Schicksal auf zu kämpfen.
Dir schickt' ich anfangs Botschaft nach Mycene,
Du möchtest mir die älteste der Töchter,
Den holden Erstling unsers Ehebundes,
Auf nächstem Wege gleich nach Aulis senden.

Klytemnestra.

Und that ich nicht so, wie Du mir befahlst?
Ich saß daheim im Kreise unsrer Kinder
In meinem Frauensaal, und wir gedachten
Der schönen Zeit schon Deiner Wiederkehr,
Und wie wir, gastlich den Empfang bereitend,
Den Siegesheimzug mit Dir feiern wollten.
Da kam uns Deine Botschaft. Unbestimmt,
Gleich dem Orakelspruch der Pythia,
So wie sie war, vermochten wir es nicht,
Uns ihren ganzen Inhalt recht zu deuten.
Das Eine nur ward durch den Boten klar,
Dein Wille, Dein Befehl: die liebe Tochter
Sogleich nach Deinem Lagerzelt zu führen.

Agamemnon.

Wenn Dir der Bote räthselhaft erschien,
Mit wenig Worten läßt sich das erklären.
Nicht ich allein war's, der ihn Dir geschickt,
Noch ihm allein den Auftrag eingegeben.
Mein Bruder Menelaos und Ulyß,
Der Schlaue, drängten sich in meinen Rath
Und spannen beide listig feine Fäden
In meine Botschaft, die nun, so entstellt,
Zur Hälfte ihres Trugs Gewebe ward.

Klytemnestra.

Was hör' ich? — Wie, Du ließest fremde List
So unbewacht in Deinen Rath sich schleichen?
Du ließest Deinen königlichen Willen
Verrätherisch nach fremder Absicht leiten?
Dein Vorwurf liegt in Deinen eignen Worten.

Agamemnon.

Sprich, Klytemnestra, mich vom Vorwurf frei,
Der mehr Alissen trifft und meinen Bruder,
Und zürne nicht um jenen falschen Boten;
Denn einen zweiten sandt' ich gleich ihm nach,
Der sollte meinen ersten widerrufen,
Daß unsre Tochter in Mycene bliebe.

Klytemnestra.

O hätten wir die väterlichen Hallen
Doch nie verlassen, nie an diesem Strand
Ein täuschend Glück gesucht!
O Unglückstag, als wir von Argos schieden!

Agamemnon.

Daß auch ein guter Gott nur einen Tag
Nicht länger in der Heimath Dich gehalten —
Sonst hätte Euch mein Bote dort gefunden!
Daß ihr mit Eurem flüchtigen Gespann
Den Weg gefahren, den er kläglich mied —
Auf näherm Pfad Mycene zu erreichen —
Sonst mußter Ihr auf halbem Weg Euch treffen!
Nun seid Ihr hier, der Bote ist jetzt dort,
Als ob ein Dämon Alle irre führte.

Klytemnestra.

Wohl sind wir irrend hier und schlecht geführt!
Wer wird auf guten Weg uns wieder leiten?

Agamemnon.

Die Götter sein mit uns! so wird der Weg,
Der von Mycene Euch hierher geführt,
Euch wieder nach der theuren Heimath leiten,
Indeß ein günst'ger Wind, die Segel schwellend,
Mich selbst aus diesem Unglückshort befreit.
Und doch — der Schicksalsspruch und Kalchas Trotz —
(nach einigem Nachdenken)

Ich muß ihn heut' noch sprechen, heut' — sogleich,
Eh' mich des Priesters Künste ganz umstricken.

Klytemnestra.

Du sprichst von Kalchas und vom Schicksalsspruch?
Nur rathselhafter werden Deine Worte.
Was hält Dich und die Griechen hier noch auf?
Im Troerlande glaubten wir Euch lange,
Nicht denkend, daß Ihr müßig hier noch liegt.

Agamemnon.

So laß mich reden! Fragst Du doch mit Recht,
Warum so lange Zeit schon hingegangen
Ganz thatenlos, indeß man in der Ferne
Auf Siegesnachricht von den Griechen hofft.
Schon war in Aulis unser Heer versammelt,
Und Alles für die Abfahrt ausgerüstet
(Die an dem nächsten Tag beginnen sollte,
Weil günst'ge Winde in die Segel bliesen),
Als ich, der rüstgen Ruhe überdrüssig,
Mich nach des edlen Waidwerks Uebung sehnend,
Im nahen Forst zu jagen mich erging.
Und wie ich lang' vergeblich einer Beute
Für meines Bogens Pfeile nachgespürt,
Springt vor mir auf ein Hirsch aus seinem Lager,
Der, fliehend vor dem tödlichen Geschoß,
Sich Rettung sucht im tiefen Waldesschatten.
Ich, hastig meiner flücht'gen Beute nach,
Beachte nicht den Raum, den ich betrete,
Und einzig nur des Bogens Ziel im Auge,
Legt bald mein Pfeil den Hirsch getödtet hin.
Da rollt der Donner schon zu meinen Häupten,
Mit rothen Zungen zischend leckt der Strahl
An Jovis Baum, mein Auge sieht bestürzt
Die Flammen um Dianens Altar leuchten.
Ich seh' der Götter Heiligthum entehrt
Durch meine Hand, und der geweihte Hirsch
Verwandelt mich in einen frechen Mörder.

Klytemnestra.

O Agamemnon, weh', o weh', o weh'!
Du, der die Götter immer fromm verehrte,
Hast nun Dianens Zorn auf Dich geladen? —
War sonst kein Zeuge bei der Unglücksthat?

Agamemnon.

Kein Mensch sonst hat die Missethat gesehen.
Doch was die Himmlischen dort oben schauen,
Ob es aus Furcht der Mensch auch tief verberge,
Es kommt an's Licht der Sonne, wenn sie wollen,
Und muß sich selbst vor aller Welt verrathen,
So ich. Denn auf den Abend, der drei Tag,
Wo ich gefrevelt, schnellen Schrittes folgte,
Hatt' ich die Fürsten alle hier in's Zelt
Geladen, unsre Abfahrt zu beschließen.
Und da, beim frohen Mahl und als der Wein
Uns allen unsre Sinne süß berauscht
Und unsrer Zungen Band sich hat gelöst,
Da, preisend meiner Pfeile sichern Flug,
Erzähl' ich unbedachtsam meinen Frevel.
So trieb verblendet mich ein böser Dämon,
Mich selbst verrathend auch mich anzuklagen.

Klytemnestra.

Und was erfolgte d'rauf?

Agamemnon.

Der Götter Zorn
Und ihre schon bereit gehaltne Strafe.
Denn in derselben Nacht — so will's Diana —
Verschließt feindselig uns ein Gott den Wind.
Der kurz zuvor noch unsre Segel blähte,
Daß selbst die leisen Lüfte sich nicht regen,
Kein zartes Laub am Baum sich mehr bewegt,
Des Meeres Fläche glatt und ruhig liegt,
Und von den stolzen Masten unsrer Schiffe
Die Wimpel trauernd in die Salzflut hangen.

Klytemnestra.

Seit jener Nacht? —

Agamemnon.

Ja, und bis diesen Tag,
Den Helios mit seinen Sonnenrossen
Zu meinem Unglück nur heraufgeführt!
Denn wer begriffe ganz mein großes Leid,
Wenn ich es auch mit Nestor's Mund erzählte? —
O, wenn ich jenes Morgens noch gedenke,
Als wir die Schiffe schon besteigen wollten,
Und uns Poseidon doch die Fahrt versagte!
Da, als das Meer und alle Winde schwiegen,
Da brach der Sturm der Leidenschaften los
Im Heer der Griechen: „Was hält hier uns auf?
Wer hat den Zorn der Götter uns erregt?
Auf wessen Haupt ruht ungesühnt ein Frevel,
Den hier die Fürsten, wie die Völker büßen?
Gewiß, was Ungeheures ist geschehn!"
So durcheinander tobten tausend Stimmen.
Und mich, den man erwählt vor allen Fürsten,
Zu Krieg und Sieg ein Heldenheer zu führen,
Mich fragt man aller Orten, mich bestürmt
Die Menge, um den Frevler aufzuspüren. —
Kalchas, der Oberpriester unsres Heeres,
Forscht unterdeß in Delphi bei dem Gott
Nach des gemeinen Unglücks Grund und Buße,
Und bringt Apollon's Schicksalsspruch zurück:
„Es sei der keuschen, jungfräulichen Göttin
Geweihter Hain in Aulis hier entweiht
Durch eines Frevlers Hand aus unsrer Mitte,
Und nimmer würde uns begünstte Fahrt
Nach Ilion aus diesem Hafen werden,
Bis wir Dianens strengen Zorn versöhnt
Durch einer reinen Jungfrau Opfertod
Auf jenem Altar, den man ihr entheiligt."

Klytemnestra.

Stets drohender, unglückverkündender
Wird Deine Rede.

Agamemnon.

Seit jenem Tag schlich leise ein Gerücht

Von Mund zu Mund, und zischte in das Ohr
Des Volkes dunkle, halb verstand'ne Worte.
Die deuteten auf mich; der Unmuth stieg
Mit jedem neuen Tag im Heer, die Fürsten
Umlagerten mein Zelt, die Völker drängten
Mit wilder Trohung, Kalchas selbst, der Seher,
Schürt der Empörung stillgenährtes Feuer,
Das bald in hellen Flammen um mich brennt.

Klytemnestra.

Und war denn gar kein Freund, war gar kein Helfer,
Der sich mit Rath auf Deine Seite stellte?

Agamemnon.

Mit meinem Bruder Menelaos, mit
Ulysses, dem erfindungsreichen Manne,
Mit Nestor's Weisheit ging ich oft zu Rathe.
Und die nun gaben dies mir in den Sinn:
Ich solle von Mycene meine Tochter,
Die Erstgeborne, Iphigenien,
Aus Deinem Frauensaal nach Aulis rufen
Und vor den Weltaltar Dianens stellen,
Die schwere Schuld des Vaters abzubüßen.

Klytemnestra.

Gerechte Götter! nein, das wollt ihr nicht!
Das habt ihr nie gewollt, konnt es nicht wollen!
Das war ein Rath, wie arme Sterbliche
Ihn in der Nacht des Wahnsinns von sich geben!
Doch ihr verweht mit eurem mächt'gen Hauch
Leicht die Gelübde und den Rath der Thoren.

Agamemnon.

Ich selbst nach Rettung spähend in der Noth,
Ich konnte keinen bessern Ausweg finden,
Doch dies bezweckt er, und dies wollen wir —
Ulyß, der listenreiche, Nestor selbst,
Der Weise, sind uns Bürgen des Erfolgs. —

Klytemnestra.

Was wollt Ihr? —

Agamemnon.

Iphigenien retten!
Wenn sie, so sagten wir, in's Lager kommt,
Beschwichtigt wird im Heer der Aufruhr werden,
Und Kalchas selber sieht, daß man dem Willen
Des Priesters hier gehorcht und seiner Gottheit
Das Opfer, das sie fordert, freudig bringt.
Wenn dann Diana auf die Jungfrau blickt,
Die in der Jugend Schmuck und Unschuld prangt,
Dann wird die Göttin gnädig und versöhnt,
Sie öffnet Kalchas Mund, uns Glück verkündend,
Und Alle wird die Macht des Mitleids rühren.

Klytemnestra.

Ich weiß nicht, wo ich Muth mir fassen soll,
Noch Haltung in dem Aufruhr meiner Seele.
Doch Agamemnon, Mann, ich sage Dir,
Mag diese Rede Deinem Ohr gefallen,
Ich sage Dir, mich kann sie rasend machen.
Wie so ganz anders klangen doch die Worte,
Die mir Dein Bote nach Mycene brachte!
Da hieß es: „Iphigenien laß kommen
Den Aulis, ihrer harrt ein großes Glück;
Im bräutlichen Gewande soll sie kommen,
Denn von den Griechen wird der Herrlichste,
Der Sohn der Thetis, sie zum Hymen führen.“
Da hieß es —

Agamemnon.

O vergieb! Ulyssens List
Hat in des Boten Rede sich gemischt.

Klytemnestra.

Ha, seine List! Der Mann der klugen List
War doch nicht klug genug, mein Mutterherz
Um seine Mutterliebe zu betrügen.
Denn als der Bote dringend mich beschwor,
Daheim in meinem Frauensaal zu bleiben
Und mein geliebtes Kind, der Waise gleich,
Allein zu Hymens Feier wegzutauschen,
Da fuhr' ich Argwohn, und die schlaue List
Des Listigsten der Menschen ward zu Schanden.

Agamemnon.

Ach, wenn wir Menschen uns ein Netz gestrickt,
Und unsre Hand, den Knoten aufzulösen,
Mit hast'ger Angst nach falschen Fäden greift,
Verstrickter wird nur, was wir lösen wollen,
Und unentwirrbar unsrer Hand der Knäuel.

Klytemnestra.

Laß uns mit Klugheit ein verhaftes Netz,
Das uns umspannen, nun entschlossen lösen.
Du gönnst uns kurze Ruh' für diese Nacht
In Deinem Zelt, doch morgen, eh' der Tag
Vom Himmel leuchtet, wenn im Arm des Schlafs
Der Griechen Lager noch gefangen liegt,
Mit unsrer Tochter steig ich auf den Wagen
Und kehre unsrer Heimath wieder zu.
Wenn man Dich fragt —

Agamemnon.

Wie, Klytemnestra, wie,
Gleich einem Flücht'ling, Du, die Königin?
Und Spott und Hohn, die gaben das Geleit
Der Tochter Tyndar's, die mit stolzem Pomp
Erst heut' in's Lager einzog? — Götter! nein,
Das duld' ich nicht, und nimmer könntest Du
Daheim die neuempfand'ne Schmach verschmerzen.

Klytemnestra.

Und hast Du bessern Rath? —

Agamemnon.

Sei unbesorgt und gieb Dein müdes Haupt
In dieser Nacht dem sanften Arm des Schlummers!
Ich wach' indeß für Dich und unser Kind,
Und eh' der nächste Morgen Euch geweckt,
Ist schon, wenn nicht die Götter widerstreben,
Ein Werk vollbracht, auf das der neue Tag
Mit Freuden blickt.

Klytemnestra.

O laß, soll mir Dein Wort
In dieser Nacht noch die empörten Sinne
Zur Ruhe wiederbringen, laß mich wissen. —

Agamemnon.

Mit meinem Bruder Menelaos und
Achill — wenn die, auf meine Seite tretend,
Mit ihren Völkern heimwärts ziehen wollten —
Und wenn die Fürsten ihrem Beispiel folgten —
Ich löse morgen hier den Kriegszug auf
Und — laß mich, Klytemnestra! Der Gedanke
Befreit uns noch aus jeglicher Gefahr.

Klytemnestra.

Geb' es ein Gott! Mein Haupt ist müd' und schwer,
Und doch, ermuthigt durch Dein Vorgefühl,
Will ich mit heitrem Aug' zu unsrer Tochter
Zurücke geh'n und auf den nächsten Tag
Und sie mit neubelebter Hoffnung blicken.

Agamemnon.

Und das erfreut mein Herz, und leichter wird,
Wenn ich am Strand des Meers die Freunde finde,
Darum auch mir ein gutes Werk gelingen.

(Klytemnestra nach dem Hintergrund des Zeltes. Agamemnon aus dem Zelte in das Lager ab.)

Zweiter Akt.

Im Zelte Agamemnon's.

Erster Auftritt.

Klytemnestra. Iphigenia.

Klytemnestra.

Mit Fragen darfst Du weiter mich nicht drängen,
Ich sage Dir, wir reisen heute ab,
Noch heute zu den väterlichen Hallen.

Iphigenia.

Mir g'nügt Dein Wunsch und meines Vaters Wille.
Hab' ich den edlen Mann doch hier geseh'n,
Der mir das Dasein gab, hat sich sein Bild,
In der Umgebung stattlicher Heroen,
Doch tiefer in die Seele mir geprägt
Und herrlicher, als ich es mit mir brachte
Aus der Erinn'rung von Mycene her.
Ihn nennen selbst die Helden göttergleich,
Ihm beugen sich die Fürsten und die Völker
In diesem Lager, ehren in dem Mann
Den mächtigsten von allen Königen.
O Mutter, laß mich von dem Vater reden,
Wie ich, verweilt vom Vorhang hier im Zelt,
Ihn draußen in dem Schmuck der Rüstung sah,
Versammelt um ihn her der Rath der Fürsten,
Wie er vor allen Helden herrlich glänzte!
Wo find' ich einen, ganz ihm zu vergleichen?
Und doch, von Allen stand nicht einer da,
Daß Namen nicht der Ruhm weitstrahlend krönte.
Wen nenn' ich Dir zuerst? Des Vaters Bruder,
Held Menelaos? Wie aus Pelop's Stamme
Entsprossen, schritt er stolz und kühn einher.
Und neben ihm, noch kühner anzuschau'n,
Ging Diomedes, auch die beiden Ajas,
Von Telamon und des Oileus Sohn,
Sah ich in traulichen Gesprächen steh'n.
Zu ihnen trat Ulisz und ließ, beredt
In Zeichen und Gebärden selbst, den Mann
Der seinen Ueberredung mich erkennen,
Dem wie er sprach, verstummte jeder Mund,
Und Alle horchten auf des Klugen Rede.
Das konnt' ich freilich nur von Ferne seh'n,
Auch Nestor's greises Haupt und leuchtend Auge —
Gebeugt vom Alter kam mit kurzen Schritten
Der Held von Pylos, dem, wie man mir sagt,
Der Weisheit Sprüche von den Lippen fließen,
So süß wie Honigseim von Hyblas Bienen.
Die sah ich, und die hat man mir genannt,
Und so noch manchen andern von den Helden,
Die hier in Aulis jetzt gerüstet sind,
Des Oheims Schmach von Ilion zu rächen.
Doch wen ich hier auch sah, wen ich auch nenne,
Mein Vater überragte sie doch Alle
An Würde und Gestalt, und ich muß sagen,
In ihm hab' ich den edelsten der Männer,
Den König aller Könige geseh'n.

Klytemnestra.

Doch ihn und Alle, welche Griechenland
Zum Kriegszug gen Troja aufgeboten,
Ach, welcher Anlaß hat sie hier versammelt
Und weist sie von den heimathlichen Fluren
In fernes Land durch wüste Meere hin?
Das Alles folgte jenem Unglückstag,
Als Paris, Priam's Sohn, nach Sparta kam,
Und Deines Oheims gastfreundliche Schwelle
Mit der Entführung Helena's entehrte.
O, welche Qualen hat es mir bereitet,
Daß die Verhaßte meine Schwester ist,
Die Tindar's Blut vor Mit- und Nachwelt schändet!
Und wär' es Das allein! Der böse Fluch,
Der auf dem Ehebruch der Falschen lastet,
Verfolgt auch uns, die wir unschuldig sind
An jenem schweren, gottverhaßten Frevel.
Mir riß er meinen Gatten von der Seite,
Dir raubt er einen Vater, mich und Dich
Soll nun der Fluch der fremden That verderben.

Iphigenia.

Wie, uns verderben? Und was fürchtest Du,
Das Dich mit mir zur Heimath eilen heißt?
Wer darf uns hier auch nur von Ferne nah'n
Mit einem Wort der Drohung, wo mein Vater
Der mächtigste von allen Fürsten ist?
Wer wagt es ungestraft, der hohen Gattin
Des Agamemnon Schrecken zu bereiten?
Und mehr als das: wen sein Gewissen schützt,
Der hat fürwahr die Menschen nicht zu fürchten!

Klytemnestra.

Den ew'gen Göttern Dank, daß meine Brust
Und Deine reine jungfräuliche Seele
Nicht Schuld noch Buße drückt, und das Gewissen
Uns vor der Reue scharfem Stachel schützt.
Doch wo wir frei uns fühlen, wenn ein Leid,
Wenn Schuld und Buße unsern Nächsten drückt —
Und wer ist näher uns als Agamemnon? —
Wir fühlen seine Schuld, sein Leiden mit
Und theilen mit dem Schuldigen die Strafe.

Iphigenia.

Wie soll ich Das auf meinen Vater deuten,
In dessen Hand die Fürsten und die Völker
Das Ritterschwert gelegt, die Missethat
Des Phrygiers am Troerland zu rächen?

Klytemnestra.

Du siehst, wie mächtig das Gefühl der Rache
Die Griechen in dem Lager hier beseelt,
Daß sie den Kampf auf Tod und Leben wagen,
Der Rache Durst in Troerblut zu löschen.
Und doch sind sie nur Menschen, menschlich bleibt
Ihr Wollen wie ihr Handeln, und ihr Ziel
Ist nach dem Maaß der Sterblichen gemessen,
Wo eine Kraft, im Kampf mit andern Kräften,
Sich endlich in dem Widerstreit verzehrt.
Wie anders, wenn ein Gott den Menschen zürnt
Und Rache droht und strenge Sühne fordert!
Wenn eines Sterblichen verwegne Hand
Das Heiligthum der Gottheit angetastet!
Wer hält die Strafe dann der Götter auf?
Wer lindert sie, wenn späte Enkel noch
Mitleidend ihres Ahnherrn Sünde büßen?

Iphigenia.

Denkst Du an Peleus oder Tantalus?
An Atreus und Thyest?

Klytemnestra.

Und Agamemnon!

Iphigenia.

Wie oft doch sagtest Du, von seinem Haupt
Sei längst der Götter alter Fluch genommen,
Der einst sein Haus verfolgt, und Glück und Frieden
Sei dem Geschlecht vom Himmel zugesandt!

Klytemnestra.

So sagt' ich in Mycene, und Du weißt,
Ich war beglückt genug, um Grund zu haben,
Mein Loos vor aller Frauen Loos zu preisen.

Iphigenia.

Und hier in Aulis? —

Klytemnestra.

Hier in Aulis, ach!
Ein böser Dämon kommt, mich zu enttäuschen.
So wisse denn, hier war es, wo Dein Vater
Dianens Zorn gereizt, wo ihre Strafe
Des Vaters Schuld schon auf den Fersen folgt;
Hier ist es, wo der langverhaltne Groll
Der Götter über uns sich will entladen.

Iphigenia.

O Mutter! Mutter!

Klytemnestra.

Still, Dein Vater kommt!
Sei schweigsam, Kind, verrathe nicht ein Wort
Von dem, was Du durch Dein voreilig Fragen
Dem Mutterherzen in der Angst entlockt.

Zweiter Auftritt.

Agamemnon, Klytemnestra, Iphigenia.

Agamemnon.

Dich, Klytemnestra, such' ich, Dich, mein Kind!
Ihr seid entschlossen, Aulis zu verlassen?

Klytemnestra.

Und heute noch.

Iphigenia.

Und wenn wir reisen müssen,
So giebst Du, Vater, uns doch das Geleit?

Agamemnon.

Ihr müßt nicht reisen, und wer zwänge Euch,
Nach Argos heute schon zurückzukehren?
Ich seh' es gern, wenn Ihr noch länger weilt,
Und muß dies selbst zu einer Fordrung machen,
Wenn Ihr es nicht freiwillig mir gewährt.

Klytemnestra.

So forderst Du, daß wir uns in Gefahr
Und Noth in jeder Stunde mehr begeben?
Wie wenn die Springfluth, wachsend augenblicks
Und Well' an Welle unversehen mehrend,
Den Unbedachten jählings überfällt,
Der es versäumte, in der Zeit der Ebbe
Dem feuchten Grab im Meere zu entfliehn.

Agamemnon.

Wohl seh' ich, Klytemnestra, hier im Lager
Ist für Euch Beide wenig Heil zu hoffen.
Und doch — wohin ich meine Blicke wende —
Auf meinen Bruder oder auf die Fürsten —
Auf Kalchas — o, unseliges Verhängniß!

Klytemnestra.

So mahnt mich Alles hier mit lauter Stimme,
Daß wir noch heute nach Mycene fahren.

Agamemnon.

Weh' uns, der Weg dorthin ist nicht mehr offen!

Klytemnestra.

Nein, Agamemnon! Sprichst Du als ein König?
Wer darf es wagen, Dir, dem Männerfürsten,
Vor dessen Scepter sich die Völker beugen,
Den Weg zu sperren?

Agamemnon.

Grad' mein Scepter sperrt ihn!

Klytemnestra.

Dein Scepter?

Agamemnon.

Das verhängnißvolle Scepter!
Denn wie es Ruhm und große Macht mir leiht
Und in die Hand mir manches Vorrecht legt,
Vor allen Fürsten in den Griechenheeren,
So legt es hoh're Pflichten mir auch auf
Und macht es meiner Hand zur schweren Bürde.

Klytemnestra.

Hat jeglicher Beruf doch seine Pflicht,
Leicht oder schwer; vor Allem soll ein Vater
Sie an dem eignen Kinde nicht verläugnen.

Agamemnon.

Ach, andre Pflichten binden einen König,
Als einen Vater: Rechte giebt er auf,
Die jeden andern Menschen glücklich machen,
Nur um des Volkes Größe zu vermehren!
Das ist das Loos der Könige: den Völkern,
So wie der Hirt der Heerde vorzusteh'n
Und, wenn das Glück der Völker es erheischt,
Jedwedes und sich selbst zum Opfer bringen.
Ihr seht mich hier als König nicht von Argos,
Nicht von Mycene nur, ganz Griechenland
Hat mich zu seinem Führer auserwählt,
Ein großes Unrecht, das sein Volk entehret,
An den Barbaren mit dem Schwert zu rächen.
Und seit dem Tag, als seine Fürsten mir
Vor Allen eine größ're Würde gaben,
Hat meiner Pflichten Umkreis sich erweitert
Und ihre Last auf meinem Haupt vermehret.
Das Heil der Völker ward mir anvertraut,
Nun muß ich für der Völker Heil auch leben!
So will's die Ehre, so der alte Brauch,
Befestigt am Altar mit heil'gen Schwüren,
Und auf der Ehre Stimme muß ich hören.

Klytemnestra.

Gelassen hab' ich Dich bis jetzt gehört,
Doch reize mein Gemüth nicht auf zum Zorn!
War's nicht ein heil'ger Schwur, den am Altar
Der Heimath Du den Göttern dargebracht,
Als dieses Kind, der Erstling unsers Hymens,
Das Licht und Dich zum ersten Mal erblickte —
War's nicht ein heil'ger Schwur, ein feierlich
Gelübde, dieses liebe Kind zu schützen
Und schirmen gegen jegliche Gefahr? —
Und heut' — der Ehre Stimme hinterher!
Doch Agamemnon, könntest Du den Vater
Hier so vergessen, ja, Du zwängest mich,
Den Gatten selbst aus meiner Brust zu stoßen!

Iphigenia.

O leise, Mutter, Du bist außer Dir,
Und sieh, wie Dein erzürntes Wort den Schrecken
In meines theuren Vaters Seele wirft!

Klytemnestra.

Er kennt mich, und er weiß, ich halte Wort!

Agamemnon.

Wohin, wohin führt mich der Zorn der Götter!
Ein böser Dämon lauernd überall,
Wie die Verzweiflung in dem Labyrinth
Des Minos, wo kein Mensch den Ausgang findet.

Iphigenia.

Sieh, Vater, wer kommt da grad' auf Dein Zelt? —
Ist es ein Mann des Lagers? Wie sein Helm
Im Strahl des Tages blitzt! Und wie sein Schild
Im Arm gleich einer goldnen Sonne leuchtet!
Und sieh den wacht'gen Speer in seiner Hand!
Und wie behend der Mann die Schritte wechselt!
Mehr einem Gott als einem Sterblichen
Vergleich' ich ihn, um den der Glanz der Jugend
Weit vor ihm her in meinen Augen strahlt.
Schon ist er da! Ach, wo verberg' ich mich?
Hilf, Mutter, mir mein Antlitz zu verhüllen!
(Klytemnestra hilft Iphigenien den Schleier über das Antlitz ziehen.)

Agamemnon.

Entsetzt Euch nicht! Und doch — laßt diesen Mann
Nichts von dem Aufruhr zwischen uns entdecken!

Klytemnestra.

Wer ist der fremde Mann?

Agamemnon.

Es ist Achill.

Klytemnestra.

Ihr Götter!

Agamemnon.

Still! Befreundet ist er uns
Und neue Kunde bringt er aus dem Lager.

Dritter Auftritt.

Achill, die Vorigen.

Achill.

Dir, Agamemnon, wünsch' ich Glück und Heil,
Obgleich ich unerwünschte Botschaft bringe.

Agamemnon.

Auch Du ein Herold neuen Mißgeschicks?
Doch eh' Du weiter sprichst, bedenk', Achill —

Achill (dem Agamemnon heftig in die Rede fallend).

Ha, was bedenken? Glaubst, ich wär' ein Thor,
Der mit Gedanken sich den Kopf zerbricht?
Nein, nein, ich fordre Thaten, und mit mir
Das ganze Heer da draußen, das mich sendet
Zu Dir, dem König, fragend, ob Du meinst,
Uns länger hier in Aulis fest zu halten,
Wo wir in unsern Zelten wie die Schnecken
In ihren Muscheln liegen, die das Meer
In seinem Zorne auf den Strand geworfen?
Doch sag' ich Dir, Du, der uns hergerufen,
Du führst uns bald hinweg nach Ilion,
Sonst will ich lieber meinen wacht'gen Speer
Mit einer Weiberkunkel hier vertauschen.

Agamemnon.

O mäßige den Zorn in Deiner Bruſt, (zu Klytemneſtra und Iphigenia tretend)
Weil Jene dort auf Deine Rede hören.

Achill.

Wer ſind die Frauen? Doch was frag' ich noch?
Dies iſt Mycenens hohe Königin!
So hab' ich Klytemneſtren mir gedacht,
Wie ich ſie jetzt leibhaftig vor mir ſchaue,
Und darf ich mich der königlichen Frau,
Der Tochter Tyndar's hier im Zelte nah'n?

Klytemneſtra (vortretend).

O Sohn der Thetis, ich bin Tyndar's Tochter
Und Agamemnon's Frau, ich bin die Mutter
Von dieſer Jungfrau, die Du dort im Schleier,
Fern von der Heimath, hier verrathen ſiehſt.
Von Götterabkunft, ſo wie Du, Achill,
Sind unſre Ahnen, und Dich hat ein Gott
In dieſer Stunde freundlich uns geſandt.
Denn was uns hergeführet, was uns hier hält —
Was ſag' ich? — bei dem Namen Deiner Mutter,
Bei Deinem Vater Peleus ſei beſchworen,
Sprich unverhüllt die Botſchaft vor uns aus,
Die Du dem König aus dem Lager bringſt,
Denn unſer Schickſal — dies erkenn' ich klar
In meinem Geiſt — hängt jetzt an Deinen Worten.

Achill.

Ich ſchweige lieber, doch Du brichſt mein Schweigen,
Da bei der Eltern Namen Du mich bittеſt.
Ich komme aus dem Lager, wo man laut
Nach Agamemnon ruft, daß er die Tochter,
Ja Deine Tochter! vor den Griechen zeige.
Und Lobgeſänge ſingt man dort Dianen,
Man ruft Poſeidon an, das träge Meer
Durch friſche Winde wieder zu beleben,
Der Seher Kalchas ruft, die Fürſten alle,
Sie rufen laut nach Iphigenien.

Klytemneſtra.

In ſolchen Schreckensworten, wie Du ſprichſt,
Verſteckt ſich kein geheimnißvoller Sinn,
Nein, mir iſt Alles klar! Man ſucht ein Opfer!
Und dieſes unſchuldvolle Kind, ſieh her,
Achill, will man von meiner Seite reißen!
(Klytemneſtra ſchlägt den Schleier von Iphigeniens Haupt zurück.)

Achill.

Ihr Götter, ließ ſich aus Olympus Höhen
Der Schönheit heilig Urbild hier hernieder?
O dann darfſt Du bei Sterblichen nicht ſteh'n,
Denn Dich entweihte nur der Menſchen Auge!
Darum, verſchleiert, aus dem Wolkenſitz
Der Himmliſchen betrat Dein Fuß die Erde.
Doch wüßt Du Deine göttliche Geſtalt
Enthüllt dem Blick der Erdbewohner zeigen,
Nicht hier — denn ungeweiht iſt dieſe Stätte —
In eines Tempels ſtillem Heiligthume,
Wo reine Prieſterinnen um Dich knieen,
Laß uns Dein Götterbild von ferne ſchau'n.

Klytemneſtra.

Die Noth entſchuldigt's und der Augenblick
Der drängenden Gefahr, daß ich vor Dir,
Achill, der Jungfrau Antlitz maß enthüllen.

Achill.

Laß mich ein Wort zu Deiner Tochter ſprechen.
Und doch, was ſag' ich? — Jedes Waffenſpiel,
Den Wurf der Sperre und des Ringens Kunſt,
Die Kraft, das Roß im Lauf zu überholen,
Hat Chiron meiner Kindheit ſchon gelehrt.
So ward mir jeder Kampf ein leichtes Spiel
Und machte mich zu aller Feinde Schrecken. (Zu ſich.)
Was will ich? — Ach, zum Kampfe hier im Herzen
Hat kein Centaure meine Kraft geübt!

Iphigenia.

Wenn ich, Achill, Dir noch ein Fremdling bin,
So muß mich Deine Gegenwart beſchämen.
Wir ſehen heute uns zum erſten Mal,
Doch Vieles hab' ich ſchon von Dir vernommen.
Du biſt der Thetis Sohn, von dem man ſagt,
Der Sieg der Griechen, Trojas Untergang
Sei an Dein ruhmvoll Leben von der Hand
Der Götter durch des Schickſals Spruch geknüpft.
So ſind wir uns nicht fremd, ſelbſt wenn das Band
Uralter Gaſtfreundſchaft uns nicht umfinge.
Denn was kann eines Volkes Glieder mehr
Vereinen, und was kann im beſten Sinn
Den Einzelnen dem Ganzen näher bringen,
Als wenn Ein großer Zweck, Ein hohes Ziel,
Nach dem die Beſten meines Volkes ſtreben,
Jedwedem mahnend vor die Seele tritt,
Den Willen Aller freudig zu vollbringen?

Achill.

Das hat auch mich nach Aulis hergeführt
Und meine Myrmidonen ausgerüſtet.
Doch dacht' ich nicht, als ich von Phthia ging,
Dich, eine zarte Jungfrau, hier zu finden.
Der Männer rauhem Werk, das uns gewahrt,
Kann hier des Weibes ſanfte Hand nicht dienen.

Iphigenia.

Laßt denn des Mannes Muth und Stärke nichts
Dem Weibe, als die ſtille Furcht und Schwäche?

Achill.

Dein zart Geſchlecht gedeiht allein im Frieden,
Und iſt nicht für des Krieges Lärm geſchaffen.

Klytemneſtra.

O Sohn der Thetis, glaube mir, Achill,
Nicht um dem Krieg der Männer zuzuſeh'n,
Stand wir aus unſerm friedlichen Mycene
Bis an den Strand von Aulis hergezogen!
Was ſoll ich ſagen? — Sprich Du, Agamemnon!

Agamemnon (leitet Frau und Tochter ein Zeichen gebend, daß ſich Beide in den Hintergrund zurückziehen).

Achill, ich wünſchte längſt mit Dir zu ſprechen,
Und hätte Dich in Deinem Zelt geſucht,

Wärst Du nicht jetzo selber hier erschienen.
Du mußt doch endlich wissen, was das Band
Der Jugend mir in strengen Fesseln hält,
Und hilfst als Freund mir ein Geheimniß lösen
Der tiefsten Brust.

Achill.

O zweifle nicht, Atride,
An meiner Treu' und Freundschaft, die vor uns
Der Ahnherrn heil'ge Sitte ihren Enkeln
Als bleibendes Vermächtniß hinterließ.
So laß mich wissen, was Du auf Dir hast,
Und brauchst Du meines Arms, des Schwerts, des Speers,
Dein ist Achill in seiner ganzen Rüstung.
Du weißt, ich zähle immer gleich mit Thaten,
Da ich nicht lange Worte machen kann.

Agamemnon.

Dein Schwert, Dein Speer, Achill, müßt' ich sie brauchen,
Die beut Du Tapferer mir? Die wären mein?

Achill.

Sag', König, mir nun an, wo Du sie brauchst?
Die Rüstung, die ein Gott selbst mir geschmiedet,
Ich trage sie für Dich in jeden Kampf.

Agamemnon.

O herrlicher Pelide, nicht zum Kampf
In heißer Feldschlacht, sei's in Phrygien,
Dem fernen, sei's auf einer nahen Insel,
Um die das Meer in wilder Brandung rauscht,
Brauch' ich der Waffen, weder dies mein Schwert,
Noch Deinen Speer, womit Du, Tapferster
Der Griechen, jeden Feind zu Boden streckst;
Doch hier in Aulis selbst, in unserm Lager —
Wenn sich ein Aufruhr —

Achill.

Aufruhr?

Agamemnon.

Ein Verrath —

Achill.

Verrath? Was meinst Du?

Agamemnon.

Wider mich erhebt.

Achill.

Ha! Wie erhebt?

Agamemnon.

Ihr Götter!

Achill.

Wider Dich? —
Den Führer unsers Heers?

Agamemnon.

Ja, wider mich

Und (auf Klytemnestra und Iphigenia deutend)

Diese! Diese!

Achill.

Iphigenia?
Und Klytemnestra? — Wie? —

Klytemnestra (mit ihrer Tochter aus der Tiefe des Zelts hervortretend).

Ja, wider uns! —
Achill, Du selbst kommst eben aus dem Lager!
Dein erstes Wort, als Du dies Zelt betreten,
Es war kein Wort von guter neuer Kunde,
Die wir von außen hofften, und mein Herz
Hat sich dabei im Innersten entsetzt.

Achill.

Ich sah Dich nicht, ich sah nur Agamemnon,
Und unbedacht ist mir das Wort entfloh'n.
Daß Du es hörtest —

Klytemnestra.

O ich dank' es Dir!
Ist gleich der Mann uns kein willkommner Bote,
Der, statt uns zu erfreu'n, durch schlimme Kunde
Mit Thränen unser Aug', das Herz mit Trauer,
Und unsern Sinn mit bangem Kummer füllt,
Wenn er der Hoffnung letzten Trost uns raubt
Und alle Gunst der Götter von uns schwindet —
Wir fühlen dennoch einen stillen Trost,
Wenn sich aus seinem Blick, aus seiner Rede
Ein menschlich Mitleid unsrer Noth gesellt.
Und Mitleid spricht aus Deinem Aug' zu uns
Und unaussprechlich groß ist unsre Noth.
Du sagtest selbst, da draußen in dem Lager
Will man noch heute diese Jungfrau seh'n,
Im feierlichen Aufzug — und wozu?
Nun sag' ich's Dir, Achill, man will mein Kind
Mir rauben! — Ha! Dies fromme Kind — ihr Götter
Will man mir rauben und zum Opfer weih'n!

Achill.

Was sagst Du? — Iphigenien Dir rauben?
Mich überfällt Dein unerhörtes Wort.
Wenn sich das Ungeheure uns enthüllt,
So ungeheuer, daß sich unsre Seele,
Wie vor sich selbst erschreckend, ganz entsetzt
Und gar kein Gleichniß, gar kein Maaß mehr hat,
Ein Unbegreifliches an sich zu messen,
Wir glauben's lieber nicht, als daß der Geist
Sich blindem Irrthum gleich gefangen gäbe.

Klytemnestra.

Und doch, das Unerhörte trügt mich nicht!
Mein Mutterauge spähte nach Rettung aus
Und sieh, ein Netz der List hält uns umsponnen,
Wie Stund' auf Stunde verrinnend dieser Tag
Den Weg zur Heimath grausam uns verschließt.

Achill.

Ich wäre nicht Achill mehr, wenn der Zorn
Nicht meiner Lebensgeister sich bemeistert

Ob dem, was Du gesagt, wenn jeder Arm
In mir sich nicht zu Eurer Rettung spannte.
Und Klytemnestra, dieser Speer, sieh her —
Wenn er aus meinen Händen mordend schwirrt,
Ihn fürchten alle Griechen, wie das Blut,
Das, heiß vor Zorn, durch meine Adern rollt
Und, wie ein Wetterstrahl, dem Zug' entblitzend,
Die Feinde vor dem Kampf schon flüchtig macht.
Sei ohne Furcht, vertrau' auf Agamemnon. —

Klytemnestra.

Wem könnt' ich mehr vertrau'n als Agamemnon,
Dem Gatten und dem Vater unsres Kindes?
Und doch läßt er mich mehr den König seh'n,
Der uns vergißt und mehr an Troja denkt,
Als den daheim so liebevollen Vater.

Achill.

O Klytemnestra, tadle nicht den König
So ungerecht, in dessen Hand wir Alle
Das Loos und Glück von Griechenland gelegt,
Wenn er im Widerstreit der großen Pflichten
Mit beiden Schalen ihre Schwere wägt.
Du denkst ihn nur als Gatten und als Vater,
Denk' ihn auch als den Führer unsers Zugs,
Und —

Klytemnestra.

Uns bleibt keine Stütze mehr zur Seite!
Ein wehrlos Weib und ein hilfloses Kind —
Wir Schwachen gegenüber dort dem Lager —
Betrogen und verrathen, preisgegeben
Der List und Bosheit treuvergess'ner Menschen!
Und wenn sich die Gewalt nun an uns drängt —

Achill.

O nein, sprich nicht von menschlicher Gewalt!
Denn bei den Göttern schwör' ich dies Dir zu:
So lang' Achill den Schild, das Schwert noch trägt,
Und Kraft sich fühlt, den mächt'gen Speer zu schleudern,
Nie soll ein Mann, ob Grieche, ob Barbar,
In Wehr und Waffen Dir zu Trotz sich nah'n. (auf Iphigenia deutend)
Noch dieses heil'ge Götterbild berühren!
Was Agamemnon scheuen muß, ich mag's,
Mich binden nicht des Königs strenge Lehren,
Ich schütz' Euch gegen jegliche Gefahr.
Fort eil' ich flracks von hier zu meinen Schiffen,
Und mit den Myrmidonen und Patroklos,
Dem edlen Freunde, will ich einen Wall
Von Lanzen um Euch ziehen und Euch schirmen.
Und trotzt mir wer, und wächst noch die Gefahr,
Ich stelle tausend Feinden mich entgegen
Und fühle mich Achill, gleichwie die Flamme
Im ächten Stahl die Kraft und Stärke weckt.

Achill mit erhobenem Speer ab ins Lager; Klytemnestra streckt gramvoll zum stillen Gebet die Hände empor; Agamemnon und Iphigenia sehen mit Erstaunen dem feurigen Achill nach.)

Dritter Akt.

In dem Zelte Agamemnon's.

Erster Auftritt.

Klytemnestra. Agamemnon.

Klytemnestra.

Nun sollen wir Achilleus Muth und Treue
Die Rettung unserer Tochter mit verdanken.

Agamemnon.

Er ist mein Freund, doch ist er auch ein Mensch,
Und darum laß uns auch von ihm nicht mehr,
Als was von Menschen möglich ist, erwarten.

Klytemnestra.

Unendlich viel ist edlen Menschen möglich,
Wenn nur ein ernster Wille auf ein Ziel
Die Kräfte zählt und sammelt, und der Muth
Sie bindet, der die kühne That erzeugt.
Da wird der Einzelne, wär' er auch schwach
An sich, gleich mächtig, wie er sich gesellt
Den Freunden, die er selbst nur stärker macht.
Wie wenn im Blachfeld um die Erntezeit
Der Landmann die zerstreuten Aehren sammelt
Und eine volle, reiche Garbe bindet,
So sammle Deine Freunde um Dich her:
Den Bruder Menelaos und Ulyssen
Und wen Du sonst zu den Vertrauten zählst.
Vor Allem aber strebe mit Achill
Der Freundschaft Bündniß dauernd zu besiegeln.

Agamemnon.

Du hast nur Eins vergessen, was des Willens,
Des Muths und aller Kräfte in dem Menschen
Uns erst versichert, und uns jedes Ziel,
Gut oder böse, erst erreichbar macht.
Wenn ein geliebter Zweck den Einzelnen
Schon nöthigt, vom Entschlusse bis zur That
Im Sinne fest, sich selber treu zu bleiben
Und, unerschüttert von dem Widerspruch
Der Welt, in seinem Vorsatz zu beharren,
Dann um so mehr bedarf ein großes Werk,
An dem vollbringend vieler Menschen Willen
Sich thätig üben, wo des Zufalls Spiel
In unsre Absicht hemmend oder fördernd
Wie eine fremde Hand von ferne greift
Und die Gestalt von unserm Plan verändert —
Ein jeglich Werk, das so gedeihen soll,
Bedarf vor Allem jener ächten Treue,
Die stets sich selber gleich, was sie auch schafft,
Nichts als den ausgesprochnen Vorsatz will.

Klytemnestra.

Spricht Du denn so, weil Deiner Freunde Treue
Dir schwankend scheinen könnte, und Dein Bruder —

Agamemnon.

Du nennst den Mann, der jetzt die Freundestreue

Und alle Bruderliebe so verläugnet,
Daß mir sein Wankelmuth den frommen Glauben
Der Menschentreu' in meiner Brust erschüttert.

Klytemnestra.

Wie, Menelaos, dem Du doch zu Lieb'
Mycene, Weib und Kinder hast verlassen?
Dein eigner Bruder, dem Du Deine Waffen
Geleih'n, für den Du Griechenland zum Kampf
Aus seiner Ruhe aufgeweckt, und Dich
Dem ungewissen Kriegsglück Preis gegeben?
Wer hat den Ares hier an's Meer gerufen,
Als er allein, weil sein treuloses Weib —
Fluch ihr, die ich auch Schwester nennen muß! —
Mit Paris, Priam's Sohn, nach Troja flehend,
Den Gatten zum Gespött der Griechen machte?
Ich sage nichts, als was Du selber weißt.
Der Treubruch, der in Sparta ward begangen,
Erfüllt mit Abscheu bald ganz Griechenland;
Dein Bruder ruft um Rache, weit und breit,
Dem Echo gleich, das aus dem Felsen klingt.
Antworten ihm und Dir der Fürsten Stimmen,
Und Rache, ruft man laut, an Ilion!
Einmüthig wählt man in dem Fürstenrath
Von Atreus beiden Söhnen Dich zum Führer
Des Völkerkriegs, und Aulis wird der Hafen,
Der tausend Schiffe um Dein Scepter sammelt,
Allein Diana zürnt, die Göttin ist beleidigt
Und hemmt den Schiffen hier die freie Fahrt,
Sie zu versöhnen, fordert jetzt der Seher
Von Dir ein Opfer, fordert Deine Tochter,
Ein theures Opfer, mein geliebtes Kind!

Agamemnon.

Doch, Klytemnestra —

Klytemnestra.

Unterbrich mich nicht!
Mit trügerischer Hoffnung lockt Dein Bote
Uns von Mycene her, als ob Achill
Mit unsrer Tochter hier sich will vermählen.
Ich frage, war das recht? — Allein Du sagst,
Durch Menelaos und Ulysses List
Sei jene Botschaft ein Betrug geworden,
Von dem Dein Herz sich frei und schuldlos fühlt.
Ich will Dir's glauben, daß der große Zweck,
Dianen zu versöhnen und die Flotte
Aus Aulis Hafen wieder frei zu machen,
Euch blindlings fortriß, und statt der Gefahr,
Die Ihr gleich einer unglückschwangern Woge
Auf unsrer Tochter reinem Haupt gesammelt,
Euch nur der Griechen Rettung sehen ließ.

Agamemnon.

Du sagst's! Ich sehe, was in jener Stunde
Ein böser Dämon meinem Aug' verhüllte.

Klytemnestra.

Wenn Du das siehst, so schärfe die Gefahr,
Die uns umringt, noch Dein enttäuschtes Auge.
Der Freunde Treue, sagst Du, wankt; die Laune
Des Glücks zeigt uns kein freundliches Gesicht.
In mir, mir wird es zum Medusenhaupt,
Auf dem die Locken sich zu Schlangen ringeln,
Daß mir das Blut in allen Adern stockt.
Doch wenn ein Pfeiler bricht und Einsturz droht
Dem Hause, neue Stützen sucht geschickt
Der Eigner an des Hauses Dach zu stellen,
Ey' alle andern Pfeiler wankend brechen.
Und wer kann mehr Dich stützen als Achill?
Wer ist im Heer der Griechen mehr gefürchtet,
Als der Peleide, der die Myrmidonen
In jedem Kampf zu neuen Siegen führet?
Rühmt man ihn nicht den Tapfersten und ruft
Ihn das Gerücht nicht unverwandbar aus?
Und mehr als Alles, hat das Schicksal nicht
An ihn den Sturz von Ilion gebunden?
Wenn sich Dein Ansehn seiner Macht verneint,
Wer kann Euch widerstehen, wer dem Willen
Der beiden mächtigsten der Fürsten trotzen?
Ihn halte fest, ihn, den ein guter Gott
Zu unsrer Rettung uns entgegenschickt.
Mit unauflöslich heil'gen Banden mußt
Du den Peliden jetzt mit Dir verbinden.

Agamemnon.

Und er will selbst das Band. Wie war sein Herz
Ergriffen, als er unsre Tochter sah!
War es nicht Liebe, die aus seinen Augen,
Nicht Huldigung, die aus der Rede sprach?

Klytemnestra.

Du nanntest ihn den wildesten der Männer,
Den je die Welt gesehn, voll Muth und Trotz
Und ungestüm, zum Zorn geneigt, den Schrecken
Der Feinde, die er seiner Mordlust würgt.
Wie so ganz anders sah ich ihn!
Was hat so plötzlich seinen Trotz gezähmt,
Und seine ungebändigte Natur
In Worten und Gebärden mild gezartet?

Agamemnon.

Mir selber schien der Mann mehr wie ein Wunder,
Als der Achill, wie ich ihn sonst geseh'n.
So umgewandelt — seit dem Augenblick,
Als Iphigenia vor ihm entschleiert
Der reinen Jungfrau schönes Bild gezeigt.

Klytemnestra.

O Agamemnon, glaube mir, die Götter
Vertauschten da den listigen Betrug
Der Menschen mit der Hoffnung auf ein Glück,
Das sie uns gnädig durch Achill gewähren!
Mit bald versteckten Worten ließ Dein Bote
Mich in Mycene glauben, der Pelide
Sei von Dir ausersehen, unsre Tochter
In Aulis Hymens Altar zuzuführen.
Mit Iphigenien eil' ich hierher,
Betzeimliche dem Kind die nahe Freude,
Du willst mit ihrem Glück sie überraschen.
Wir kommen an, ich bin enttäuscht, Achill
Weiß nichts, Du sagst's, von unsrer Ankunft Zwecke.

Doch And'res scheint im Schickſalsrath beſchloſſen,
Als was der Menſchen ſchlauer Sinn erdacht;
Die wollten Jphigenien zur Sühne
Dianens in der Göttin Haine opfern,
Und freie Fahrt durch ihren Tod ſich kaufen,
Nun fügen es die Götter, daß Achill
Zu Hymens Altar unſre Tochter führet.

Agamemnon.

Vorſchnellem Hoffen kommt im Leben oft
Mit trägem Fuße unſer Glück nicht nach.

Klytemneſtra.

Doch hebt die Hoffnung auf ein liebes Ziel,
Sei's nahe oder ferne, unſre Schritte
Und hilft uns freundlich manchen Wunſch erreichen.
O darum zaudre nicht, und geh' Achill,
Dem Hoffenden, auf halbem Wunſch entgegen!
Leg' ihm die Noth des Augenblicks an's Herz,
Und er iſt unſer, ſeine Schiffe zieh'n
Mit Deinen heimwärts, daß wir dort das Feſt
Der ſchönen Hochzeitfeier bald begeh'n.
Mag Menelaos dann mit ſeinen Freunden
Von Troja ſeine Helena ſich holen,
Wann oder wie er will, was kümmert's uns?
Was mich die Buhlerin, die Schmach und Unheil
Nur über uns gebäuft? was Dich Dein Bruder,
Deß Glück allein an Deinem Unglück reift?
Wie er von Dir gedacht, ſo denk von ihm,
Und ſei Dir ſelbſt in dieſer Noth der Nächſte.

Agamemnon.

Unkönigiich ſoll nie ein König denken,
Wenn er die Größe ſeiner Pflichten fühlt.

Klytemneſtra.

Giebt's eine größre Pflicht, als die, Dein Kind
Aus der verderblichen Gefahr zu retten?
Haſt Du kein Recht, wie jeder freie Mann,
Das Leben Deiner Tochter zu beſchützen,
Die, ſelber wehrlos, Deinem Arm vertraut?
O, dann ſind Deine Pflichten, Deine Rechte
Von falſchem Urſprung, und abtrünnig ganz
Von Recht und Pflicht, ſo uns Natur gegeben!
Dann frage nicht Dein Scepter, denn das Thier
Der wilden Wüſte kann Dich beſſer lehren,
Wie es ſein Junges vor dem Feinde ſchützt
Und mehr bewahret, als das eigne Leben.

Agamemnon.

Wer könnte Deine warme Rede tadeln,
Die aus dem treuen Mutterherzen fließt?
Sie iſt mir heilig, doch der Ehre Stimme —

Klytemneſtra.

Und ſpricht nur die in Deinem Herzen,
Und nicht die macht'ge Stimme der Natur?

Agamemnon.

Ich höre ſie, denn ich bin kein Barbar.

Klytemneſtra.

Beredſam wird ſie ſelber bei Barbaren.

Agamemnon.

So kann ihr Kalchas auch nicht widerſteh'n.
Er iſt ein Grieche, und der Gottheit Diener.
Aus meinem Mund ſoll ſie der Seher hören
Hier in dem Zelt, mit meiner Zunge wird
Sein Ohr ſie treffen, und es muß das Herz
Des Prieſters ſich zu ſanftem Mitleid kehren.
Dann bin ich wieder ein beglückter Vater,
Dann kann ich meines Scepters mich erſt freu'n.

Klytemneſtra.

Doch Kalchas — iſt der Seher denn ſo mächtig,
Daß Du ſein Anſeh'n höher als die Macht
Achill's und Deiner andern Freunde ſchätzeſt?
Scheint es doch bald, als ſcheuteſt Du den Prieſter!

Agamemnon.

Du kennſt ihn nicht, ſonſt würdeſt Du ihn fürchten.
Geh' nur in Dein Gemach, laß mich allein,
Die Zeit iſt da, wo ich den Mann erwarte,
Der die Entſcheidung in den Händen trägt.

Klytemneſtra.

Die beſte laß mich von den Göttern hoffen!

Zweiter Auftritt.

Agamemnon (allein).

Sie iſt gewohnt zu herrſchen, zu gebieten,
Und Hoffenden Erfüllung zu gewähren —
Nun nahrt ſie ſelbſt den königlichen Sinn
Mit Hoffnung, wie die andern Sterblichen,
Wo niedres Loos dem Menſchen nichts gegönnt,
Als an der Hoffnung auf ein beſſres Loos
Von einem Tag zum andern ſich zu nähren.
Doch bleibt ſie groß und immer königlich.
Wer müßte ſie nicht ehren? — Gnäd'ge Götter,
Um ihretwillen, um der Tochter willen,
Verzeiht mir meine Schuld, erhört mein Fleh'n,
Und helft, mich mit dem Prieſter auszuſöhnen!
Er naht, er trägt das Scepter, ſeinen Stab —
Wie einem Freund der Freund, wie einem Vater
Der eigne Sohn, wie einem Gott ſich naht
Ein Flehender, ſo will ich ihm begegnen.

Dritter Auftritt.

Agamemnon, Kalchas.

Kalchas.

Du riefſt mich, großer König Agamemnon,
Nach Deinem Zelt. Hier bin ich. Sprich, was iſt's,
Das Du im Stillen mit mir rathen willſt?

Agamemnon.

Kalchas, fürwahr, nicht für das große Ohr
Des Volks, noch nach der Fürſten engem Rath

Ist, was ich Dir zu sagen, abgemessen!
O laß dem Lärm der Menge uns entflieh'n,
Entfernet hab' ich mich von meinen Freunden,
Weil Du mir nahst, der Gottheit heil'ger Diener,
Und Hoffnung trägst an mein bekümmert Herz!

Kalchas.

Was wünscht der König?

Agamemnon.

Was des Priesters Mund
Allein in dieser Noth ihm kann gewähren.

Kalchas.

Mein Mund ist keinem Flehenden verschlossen,
Der bei den Göttern Rath und Hülfe sucht.

Agamemnon.

Die such' ich, und die Götter fleh' ich an.

Kalchas.

Mich lehrt mein Amt, ob sie Dich gnädig hören.

Agamemnon.

O leihe ihnen ein mitleidig Ohr!

Kalchas.

Du weißt, der Gottheit Ohr kann nichts bestechen,
Da sie den leisesten Gedanken hört.
Nur ihren Mund verleiht sie gnädig dem,
Wen sie zu ihrem Diener sich erwählte.

Agamemnon.

Du bist ihr Priester, und sie spricht zu Dir
An gottgeweihten Stätten, in der Stille
Des Heiligthums, wo sonst kein Mensch sie hört.
Sie spricht zu Dir vernehmlich in dem Flug
Der Vögel, wo wir nur die Kraft der Schwingen
Und nichts von unsres Schicksals Deutung seh'n.
Sie spricht zu Dir selbst aus dem Eingeweide
Des Opferthiers, das Du den Göttern weihst.
Sie spricht zu Dir aus vielen Himmelszeichen:
Aus Jovis Donner, aus dem Wetterstrahl,
Wenn seine Hand entflammendes Geschoß
Aus schweren Wolken auf die Erde schleudert.
Wo wir verstummen, macht sie Dich beredt,
Und läßt uns ihr Geheimniß offenbaren.

Kalchas.

Das ist weit mehr ihr Wille als mein Recht.
Ich muß, wie Du, mich ihrem Willen fügen.

Agamemnon.

O, wenn in ihres Tempels Heiligthume
Die Göttin leise Dir ein Wort vertraute,
Wenn in dem Vogelflug, dem Eingeweide
Der Opferthiere, wenn in andern Zeichen
Des Schicksals, das der Priester Weisheit deutet,
Ein Zeichen Du erschaust, das Hoffnung giebt
Dem Vaterherzen, oder Rettung bringt
Der heißgeliebten Tochter, sprich es aus!

Kalchas.

Glaubt Agamemnon, daß ich zaudern würde,
Das Losungswort der Rettung zu verkünden?
Du bist es nicht allein, der darauf hofft.
Sieh' um Dich her, geh' an das Meeresufer,
Im Lager hier, dort bei den hohlen Schiffen,
Die Fürsten frage wie die Völkerschaaren,
Ein Jeder harret auf ein Götterzeichen,
Das ihn von diesem Unglücksstrand erlöst.
Allein kein günstig Zeichen will erscheinen,
Die Winde ruhen, und der Götter Zorn
Wird immer schwerer. Tu nun prüfe selbst,
Ob Du auf ihre Hülfe bauen kannst?
Wer hat wie Du Tianens Zorn gereizt?
Wer hat beim Gastmahl sich des schnöden Frevels
Mit lauter Stimme wie ein Thor gerühmt?

Agamemnon.

Du hörst mich ernstlich jeden Fehl bereuen,
Siehst mich bereit, ihn wieder abzubüßen,
Doch darum jeder Hoffnung zu entsagen,
Mein liebes Kind zu retten — Kalchas! nein —
Dies Opfer kann Tiana selbst nicht wollen!

Kalchas.

Das Schicksal will es! Thu' es wie ein König!

Agamemnon.

Jetzt, da der schmerzlichste Verlust mir droht,
Kann ich mich nur als einen Vater fühlen.
Du hast kein Kind, Du weißt nicht, was es heißt,
Wenn eines Vaters Auge die Gefahr
So nah an seines Lieblings Haupte sah;
Dein Herz hat nie gezittert, wenn der Tod
Dir plötzlich Unersetzliches entrissen.
Wohl dem, der keine Güter zu verlieren,
Als die das Glück ihm noch ersetzen kann!

Kalchas.

In einem langen Leben, das die Jugend
Dem strengen Dienst der Götter schon geweiht,
Hat meine Hand auf dampfenden Altären
Der Gottheit manches Opfer dargebracht.
Doch jedes forderte Entäußrung,
Entsagung, Ueberwindung — und wenn nicht,
Wie wär' es sonst ein Opfer? Immer größer
Wird nur der Werth von Allem, was wir opfern,
Je weniger ein täuschender Verlust
Den Opfermuth in unsrer Brust erkältet.
Ich habe Hekatomben hingestreckt,
Das Messer dampfte heiß von ihrem Blute
Und —

Agamemnon.

Halt! Nicht weiter! Mich erschreckt ein Bild,
Ein gräßlich Bild, als sah' ich Dich schon steh'n
Sprich, Mann, Du brächtest nie ein Menschenopfer?

Kalchas.

Wenn selten auch, so hab' ich's schon gebracht,
Nicht aus mir selbst, doch nach der Gottheit Willen.

Denn ich, ihr Diener, leihe bei dem Opfer
Nur die geweihte Hand dem Opferer,
Und lege, streng vereidigt bei den Göttern,
Was sie gefordert, hin auf den Altar.

Agamemnon.

Die Götter fordern durch des Priesters Mund.

Kalchas.

Des Priesters Mund ist's, den die Götter weihten.

Agamemnon.

So kannst Du jede Ford'rung Dir erlauben.

Kalchas.

Nichts, als was mir mein heilig Amt gebietet.

Agamemnon.

Geheiliget ist auch die Königswürde.

Kalchas.

Du wirst nicht dulden, daß sie 'was entwürdigt.

Agamemnon.

Und ihre Macht ist auch gebieterisch.

Kalchas.

Doch weise setzten ihr die Götter Schranken.

Agamemnon.

Das hehre Scepter in des Königs Händen —

Kalchas.

Es ist nicht hehrer als des Priesters Scepter.

Agamemnon.

Es ward vererbt vom Ahnherrn auf die Enkel
Durch viele Menschenalter. Göttlich ist
Sein Ursprung, unantastbar seine Würde.

Kalchas.

Vergiß nicht, Agamemnon, oft schon ward
Ein Königsscepter seiner Hand entrissen
Durch List, wie durch Gewalt, und blut'ger Mord
Hat oft den rechten Erben fortgedrängt.
D'rum prahle nicht mit Deinem Scepter so,
Denn auch an ihm hängt schnöden Unrechts Makel.
Wer aber kann an meinem Priesterstabe
Von schnödem Unrecht einen Fleck entdecken?
Rein, wie die Binde um des Sehers Haupt,
Ist auch mein Scepter von der Menschen Sünde.

Agamemnon.

Du wirfst mir meiner Ahnen Frevel vor,
Doch frei von ihren Sünden blieb mein Leben,
Und soll ich jetzt die Götter selbst versuchen
Und eine Missethat begeh'n, verruchter,
Als selbst Thyesteus Gastmahl sie geseh'n?

Kalchas.

Du sagst, Du willst die Götter nicht versuchen,
Und sollst doch nur Dianens Willen thun,
So will's das Schicksal, die Nothwendig'keit!
Und wenn sich Götter selbst dem herben Spruch
Des Unabänderlichen schweigend fügen,
Vergebens wagt der Muth der Sterblichen,
Sich gegen das Verhängniß zu empören.

Agamemnon.

Das Leben meines Kindes soll ich opfern?

Kalchas.

Du nennst es, was des Schicksals Ausspruch ist;
D'rum beuge Dich der Götter hohem Willen.

Agamemnon.

Des Schicksals Ausspruch? Und der Götter Wille?
Dein Ausspruch ist es, und es ist Dein Wille!
Es ist der alte, unheilvolle Hader
Der Priesterherrschsucht und der Königsherrschaft!
Du schürtest ihn, und willst um jeden Preis
Von mir ein Vorrecht in dem Kampf gewinnen.
Doch sag' ich Dir, umsonst hat nicht ein Gott
Mich zu des Atreus Erben eingesetzt;
Noch meines Scepters Macht vor jedem Scepter
Der Fürsten von ganz Griechenland erhöht!

Kalchas.

Glaubst Du, mit solcher Drohung mich zu schrecken?

Agamemnon.

Und Deinen Trotz zu zügeln! Hör', ich sage,
Diana will kein blutig Menschenopfer,
Will nicht von meiner unschuldvollen Tochter
Das Leben, mein Vergehen abzubüßen.
Dein böser Dämon will's und nicht die Göttin!
Nun sag' ich Dir, was Agamemnon will:
Noch heute soll die Tochter mit der Mutter
Zurück in ihre Heimath nach Mycene.
Dort mag sie, unberührt vom Opferstahl,
Wie sie gewöhnt, ein harmlos Leben führen.
Ich aber, meiner Buße eingedenk,
Ich finde noch ein Mittel, meiner Sühne
Vor unsern Göttern und der Herrscherpflicht
An Fürsten wie am Volke zu genügen.

Kalchas.

Das willst Du, Agamemnon? Sprach's der König? —
Nun höre, was Dianens Priester spricht:
Wag' nicht die Tochter heimlich wegzuführen,
Noch öffentlich, nicht mit Gewalt, noch List;
Wenn doch, und denkst Du Deines Scepters Macht
Gegen der Götter Rechte aufzuwiegeln,
Komm an, Du sollst die Macht der Götter fühlen!
Nichts sag' ich mehr; mich ruft der Göttin Dienst,
Unwiderruflich fordert sie das Opfer!

(Kalchas geht mit drohendem Blick und erhobenem Scepter rasch aus dem Zelte; Agamemnon bleibt innerlich erschüttert in demselben zurück und schaut verwirrt und starren Auges dem abgehenden Seher nach.)

Vierter Akt.

Vor dem Zelte Agamemnon's.

Erster Auftritt.

(Agamemnon sitzt schweigend vor seinem Zelte; ihm zu Füßen liegen Schild und Speer. Nach einigem Nachdenken erhebt er sich von seinem Sitz, und tritt vor.)

Agamemnon.

Dem drohenden Verhängniß zu entflieh'n,
Ich seh' nicht mehr, wohin mein Weg sich wendet.
Von meinem Haupte schien der Götter Fluch,
Den einst ihr Zorn auf Tantalus gelegt,
Durch seiner Enkel Buße weggenommen;
So frisch, so freudig blühte mein Geschlecht,
Mit hoffnungsvollen Zweigen um den Stamm,
Und sichtbar fiel der Götter reicher Segen
Auf die Altäre meines Hauses nieder,
Daß ich, dem unglücksel'gen Ahnherrn gleich,
Mich Sterblichen der Götter Günstling wähnte.
Stand ich schon auf der Höhe meines Glücks?
Erregt' ich mir den Neid der Himmlischen?
Soll ich, wie er, in tiefe Nacht schon stürzen?
Schon wankt der feste Boden unter uns,
Schon zuckt des Donners Blitz um meinen Stamm
Und ich soll selbst den schönsten seiner Zweige
Mit eigner Hand aus seiner Krone brechen?
Allmächt'ge Götter, o, versucht mich nicht!
Und könnt ihr selbst das Schicksal nicht bezwingen,
So mildert seinen Spruch und laßt als Mensch
Mich vor dem König Gnade bei euch finden.

Zweiter Auftritt.

Achill, der Vorige.

Achill (aus einer Seitencoulisse auftretend).

Wie, Agamemnon, Schild und Speer am Boden
Und Deine Arme schlaff am Leibe hängend,
Die sonst den mächt'gen Kriegsgott wohl erdrückt,
Schild, Schwert und Speer zum Vorbild Allen führend?
Nimm Deine Waffen, geh' mit mir durch's Lager,
Ruf Deine Freunde auf! Ich bin der Erste,
Obgleich ich scheu die ew'gen Götter ehre,
Dem Priester Trotz zu bieten. Deine Sache
Ist meine eigne, ist der Kön'ge Sache,
Ich setze Gut und Leben für sie ein.

Agamemnon (Schild und Speer vom Boden nehmend).

So geh'n wir ohne Zögern, mit den Fürsten
Rath haltend, forschend, wer auf meiner Seite,
Wer auf des Priesters steht? Ist Kalchas Macht
Auch groß, er soll das königliche Scepter
Doch nicht so leicht mir aus den Händen winden!

(Beide ab.)

Dritter Auftritt.

Iphigenia.

Was haben die Götter
Im ewigen Rathe,
Was hat unantastbar
Das Schicksal beschlossen?
Schon nahet die Kunde,
Die unwiderruflich
Das Opfer erheischt.

Mein Loos ist gefallen:
Dem freundlichen Leben
So früh zu entsagen!
Die goldenen Strahlen
Der ewigen Sonne,
Die sollen mir nimmer
Die Pfade erleuchten!
Unwillig muß ich
Im Dunkel des Hades
Die Wohnung mir suchen!

Wer steiget auch willig
Im Lenze des Lebens
Hinab zu den Schatten?
Wer tränke nicht gerne
Mit durstigen Zügen
Das heilige Licht,
So lange die Götter
Mit sparsamen Händen
Den sterblichen Menschen
Die Tage noch zählen?

O lasset mich athmen
Hier oben im Lichte,
Im Lenze des Lebens!
Ihr liebt ja die Jugend,
Weil nimmer zu altern
Eu'r göttliches Vorrecht.

Und wer euch vertrauet,
Dem könnt ihr rettend
Die Pfade beleuchten.
Und hüllte die Nacht auch
Mit dunkelster Decke
Das Aug' ihm umbreitet.
Ihr sammelt die Wolken
Mit zürnender Stirne,
Ihr theilet sie wieder
Mit gnädiger Hand,
Und laßt den Verzweifelnden
Wieder am Lichte,
Am himmlischen,
Hoffend das Leben erneu'n.

Vierter Auftritt.

Iphigenia, Klytemnestra.

Klytemnestra (hereinstürzend).

Nicht einen Schritt von meiner Seite, Kind!
Noch halt' ich Dich, noch bist Du mein, kein Mensch,
Kein Gott soll Dich aus meinen Armen reißen.
Stürmt alle auf mich an, ihr Könige,
Ihr Völker Griechenlands!
Mag Agamemnon, der mein Gatte ist,

Und doch an Dir den Vater jetzt verläugnet,
Mag Kalchas in der Götter Namen Dich
Als Preis für Trojens Untergang verlangen —
Ich schütze Dich —

Iphigenia.

Horch, Mutter, in der Ferne welch' Geräusch!
Als ob das Meer mit wild empörter Woge
In dumpfer Brandung an das Ufer schlüge.

Klytemnestra.

Das ist der Aufruhr, der durch's Lager tobt.
Nicht ungestümer kann am Wogenschwalle
Der Wasserwüste sich die Welle brechen,
Als wie im Heer stets lauter eine Stimme
Der Stimmen wildes Chaos überschreit,
Und Alle, Alle fordern Deinen Tod.

Iphigenia (mit ihren Armen die Mutter umschließend)

Laß mich nicht sterben! Nie so froh als ich
Nahm je ein Kind aus seiner Mutter Händen
Ein jugendfrohes, unumwölktes Leben
Zum Unterpfande seines Erdenglücks.

Klytemnestra.

Ha! und kein Sterblicher soll es Dir rauben!
Komm, laß uns flieh'n, mein Kind!
Mein Herz ist kühn, ich fühle Kraft im Arm
Genug, an dieser Hand Dich wegzuführen,
Und ich will sehen, ob es Einer wagt,
Der Tochter Tyndar's in den Weg zu treten.

Iphigenia.

Da kommt mein Vater!

Fünfter Auftritt.

Agamemnon, die Vorigen.

Agamemnon.

Iphigenia!

O Klytemnestra!

Klytemnestra.

Kommst Du aus dem Lager?

Agamemnon.

Ja, aus dem Lager und dem Rath der Fürsten,
Wo all' mein Anseh'n vor des Sehers Künsten,
Wie Reif im Strahl der Morgensonne schmolz,
Mein Herrscherwort, geehrt einst und gefürchtet,
Verrauscht' im Sturme wilder Leidenschaften,
Die Kalchas Rede gegen mich empörte.
So schreckt des Sehers Macht aus meinem Scepter
Der Kön'ge Furcht, die sonst das Volk gezügelt,
Und lähmt die festen Sehnen meines Arms —
Der schon zu schwach sich fühlt, Euch zu beschützen.

Klytemnestra.

Doch meiner fühlt sich stark genug, dem Heer
Im Lager und des Sehers Macht zu trotzen.

Agamemnon.

Du wolltest —

Klytemnestra.

Was ich will? Hör', Agamemnon,
Ich will mit Dir den Mann und König tauschen,
Weil Dein Gemüth, von weib'scher Furcht beherrscht,
Nichts von der Mannheit eines Königs fühlt.
Ich will mein Kind aus dieser Räuberhöhle
Noch heute wieder nach der Heimath führen:
Wo nicht, und will man mit Gewalt mir droh'n,
Und dieses lieben Kindes mich berauben,
An meinen Haaren sollt Ihr zum Altar
Mich mit ihr schleifen und im blut'gen Mord
Die Mutter mit der Königstochter würgen.

Agamemnon.

Du rasest, und das wär' ein Tod voll Schmach.
Doch Ruhm im Leben, denk' ich, wie im Tod,
Ziemt Agamemnon's Frau und unsrer Tochter.
Mit Ruhm zu sterben —

Iphigenia.

Denkst Du an den Tod? —
Ach, Vater, freundlich wie die Sonn' und schön
Sah ich das Leben, jeder neue Tag
Enthüllte mehr und mehr mit hellen Farben
Das Dunkel, das vor meinen Blicken lag,
Und ließ vom Glück der Welt mich selig träumen.
So ward das Leben mir ein großes Gut,
Wenn Viele auch bethörten Sinns den Werth
Des einmal nur vergönnten Glücks nicht schätzen,
Ich schätz' ihn hoch — und leise bebt mein Fuß,
Des dunkeln Hades Schwelle zu betreten.

(Achill erscheint am Eingange des Zelts, ohne von den Anwesenden bemerkt zu werden.)

Klytemnestra.

O Kind, mir bricht das Herz! Du sollst nicht sterben.
Eh' ich Dich lasse — über meine Leiche
Erst öffnet sich der Weg zu Deinem Tod.

(Achill tritt aus dem Eingang des Zeltes in die Scene.)

Sechster Auftritt.

Achill, die Vorigen.

Achill.

Hier vor Dir selbst, erhab'ne Königin,
Steht schon Achill, bereit, mit Schild und Speer
Dir und der Jungfrau jetzt sein Wort zu lösen.
Ich schütz' Euch! Sieh, hier wartet schon mein Freund
Patroklos und mit ihm die Myrmidonen,
Bis auf den letzten Mann in Wehr und Waffen,
Jedwedem Trotz zu bieten, der es wagt,
Feindselig diesem Zelte sich zu nah'n.
Seid ohne Furcht, denn nicht Gewalt noch List
Soll Euch den Weg der Heimath länger sperren,
Und, bei den ew'gen Göttern! Diesen Speer
Will ich aus meiner Faust nicht wieder legen,
Nicht diese goldne Rüstung von den Gliedern,

Noch auf ein Ruhebett zur Rast mich lehnen,
Bis ich von Aulis Hafen nach Mycene,
Zur königlichen Burg, Dich, Klytemnestra,
Dich, Iphigenia, zurückgeführt!

Klytemnestra.

Was willst Du thun? — O herrlicher Pelide,
Nicht wie ein Sterblicher, nein, wie ein Gott
Erscheinst Du mir, und nennt man Deine Waffen
Mit Recht auch göttlich, göttlicher erscheint
Noch meinem Geist Dein hoher Heldensinn.

Achill.

Und da Du selbst aus Heldenblut entsprossen,
So sei gefaßt auf einen blut'gen Kampf,
Der, bald vor diesem Zelt in wilder Wuth
Entbrennend, Mord und Schrecken rings verbreiten
Und Deinen [illegible] Sinn erschüttern wird.

Klytemnestra.

Was sagst Du?

Achill.

Wer will Eure Schritte hemmen,
So lang' Achill noch diese Waffen trägt? —
Käm' Ajas selbst, mit seinem Riesenschild
Feindselig sich in Euren Weg zu stellen,
Ich splittert' ihn mit diesem meinem Schwert
In tausend Stücke; wäre Teukros' Bogen
Gespannt auf Eure Brust, die Sehne wollt' ich
Zerreißen, ch' den Pfeil sie abgeschnellt,
Und selbst den Teukros in den Hades stürzen.
Ja, Kalchas selbst, der Seher, mag sich hüten,
Daß meine Zornesfunken, auf ihn sprühend,
Der Götter heil'gen Diener nicht verderben.

Iphigenia.

Weh' mir, was hör' ich! Soll der Griechen Blut
Um mich das Meer in heißen Strömen röthen?
Soll hier in Aulis sich der Kampf erneu'n,
Den einst im Haß entzweite Brüder kämpften
Vor Thebens Thoren, bis im Brudermord
Der Eine durch das Schwert des Andern fiel? —
Und womit ward der blut'ge Streit versöhnt?
Durch Aller Untergang, weil auf die Stimme
Der Bruderliebe nie ihr Haß gehört.

Achill.

Doch rühmlich fielen sie, wie tapf're Männer —
Verherrlicht doch furchtloser Untergang
Am strahlendsten das Leben der Heroen.
So denk' ich und so hat man stets gedacht
In Deinem Stamm von Tantalus' Geschlecht.

Iphigenia.

Es füllt der Ruhm von Tantalus' Geschlechte
Die weite Welt, in Sagen und Geschichten
Hat seiner Ahnen Kraft mit Heldenthaten
Der Erdbewohner lauschend Ohr erschüttert,
Wenn der Heroen ungezähmter Muth
Den Sterblichen von seinem Götterursprung
Im Waffenkampf ein blutig Zeugniß gab.

Da ward in roher Faust die blanke Wehr
Allein der Männer Preis, es rief der Trotz
In wildem Ungestüm den Uebermuth
Des Gegners drohend in des Kampfes Schranken,
Und ihres Grimmes Wuth ward schrankenlos.
So ist aus altem Streit stets neuer Streit
Mit zorngeschwellter Brust in Haß entbrannt,
Und Keiner scheute mehr ein göttliches
Noch menschliches Gesetz, der fromme Schwur
Floh zu den Göttern von der sünd'gen Erde,
Gehorsam fand allein der wilde Trieb
Der Rache und zerstörender Tämonen.
Wie konnte da den langvererbten Fluch
An dem Geschlecht ein Gott mit Segen lösen,
Wenn Helios, erschreckt von seinen Freveln,
Sein alles schauend Auge abwärts wandte,
Dem Sonnenlicht die Gräuel zu verbergen.

Klytemnestra.

Weh' uns, daß es so war, als müßten wir
Thyestens grausam Gastmahl noch verbüßen!

Iphigenia.

So ungeschlacht' war jene rohe Zeit,
So ungebändigt jener Männer Sitte!
Doch rühmt man ihre Kraft, den starken Willen
Des Muths, nach einem großen Ziel zu ringen,
Und furchtlos der Gefahr in's Aug' zu seh'n.
O Vater, Mutter, laßt von diesem Muth,
Von dieser Seelenkraft der hohen Ahnen
Das angebor'ne Erbe jetzt mich zeigen
Und sprecht von Eurer Vormundschaft mich los!
Laßt mich den Griechen Eure Tochter zeigen,
Wie sie, des edlen Agamemnon's werth,
Der Welt ein Zeugniß giebt von Tantal's Blut,
Dem besten, das in Pelops Stamm geflossen!
Ich fühle Muth, ich habe Kraft in mir,
Gleichwie der beste unter den Heroen,
Dem Vaterland mein Leben hinzugeben
Und keinen Tod in Weibesfurcht zu scheu'n.

Klytemnestra.

Was sagst Du, Kind? —

Agamemnon.

Erkennst Du unsre Tochter?

Klytemnestra.

Du könntest —

Agamemnon.

Laß den Gott, der aus ihr spricht,
Gehorsam seinem mächt'gen Ruf, uns hören.

Klytemnestra.

So spräche nie aus ihr ein guter Gott,
Ein böser Dämon ist's, der sie bethörte.

Agamemnon.

Mich rührt, was sie gesagt.

Klytemnestra.

Mich faßt der Schrecken.

Iphigenia.

O theure Mutter, Dein verehrtes Haupt
Soll keine Furcht um mich, kein Schrecken schütteln.
Noch soll Dir Angst im Herzen wehe thun!
Laß Deine Wange mit der Hand mich rühren,
Als ob ich eine Gunst von Dir erflehte,
Die meine Liebe Dir mit Thränen lohnt.

Klytemnestra.

Du könntest Dich freiwillig von mir trennen?

Iphigenia.

Sahst Du denn lieber, daß man mich erst zwingt?
Die Einsicht des Atreus soll vergessen,
Daß ich der Klytemnestra Tochter bin?
Was denn geschehn muß, was das Schicksal will,
Mit freiem Herzen laßt es mich vollbringen!
So greif' ich selber dem Verhängniß vor,
So mach' ich mein Geschick zur eignen That,
So bin ich werth den Göttern und Heroen!
Was, Vater, trennt den Sklaven von den Freien?
Du sagtest oft, was der gezwungen thut,
Vollbringt der freie Mensch mit freiem Willen.
Wohlan, weil mich mein Vater nicht gelehrt,
In dumpfem Zwang das Leben zu verwahnen,
So legt auch keinen Zwang an meinen Tod!
Und oftmals, Mutter, sagtest Du zu mir,
Des Pelop's hochanstrebendes Geschlecht
Sei groß an Thaten stets gewesen,
Doch ungeheuer, wo es galt, das Herz
Nach dem Gebot der Göttlichen zu zügeln,
Da dachte Keiner des Gehorsams mehr,
Den doch die Menschen dem Kroniden schulden,
Und da, so sprachst Du, traf der Götter Strafe
Den Ungehorsam und den Uebermuth.

Klytemnestra.

Ich sagte so, und sehe, daß ihr Zorn
Auch heute noch auf dem Geschlechte lastet.
O wehe, daß vom Haupt der Schuldigen
Der Fluch selbst auf den goldgelockten Scheitel
Der Unschuld in so später Zeit noch fällt.

Iphigenia.

Und doch, den Zorn der Götter zu versöhnen,
Leiht selbst ein Gott jetzt meiner Brust den Muth.
Ich bin Dein Kind, mein Vater, und wie Du
Aus Tantalus' Geschlechte! Ich bin der Erbe
Von einem großen Namen — laß mich jetzt,
O Mutter, was den Ahnen immer fehlte,
Die Götterehrfurcht zu dem Denkmal bringen,
Das im Gedächtniß und im Mund der Menschen
Der Name sich für alle Zeit gebaut.
Ihr, Eltern, lehretet mich die Götter ehren,
Sie fordern Eure Tochter jetzt als Opfer —
Laßt mich den Himmlischen gehorsam sein!
So kann ich Tantalus' Geschlecht nur ehren,
Und knieend am Altare werd' ich noch
Mit meinem Blut die Götter ihm versöhnen.

Agamemnon.

Ihr Götter! wie beschämt ihr edler Sinn
Den Heldenmuth von unsern größten Ahnen!
O leg' Dein theures Haupt an meine Brust,
Daß es, ein Balsam dem zerrissnen Herzen,
Mich von dem Schrecken dieses Tages heile!

Klytemnestra.

Unwürdig, Tochter, leg' ich meine Hände
Auf Deinen Scheitel, doch der Segen fließt
Auf Dich aus meinem treuen Mutterherzen! —
Und hier, mein Kind, und hier — o laß mich weinen.

Achill.

Ich weiß nicht, war es eines Menschen Rede,
Wars eines Gottes Stimme, die den Sinn
Im Innersten der Seele mir belehrt?
Von dieser reinen, jungfräulichen Lippe
Floß Götterspruch an Götterspruch herab
Und tränkte Frieden in bewegte Herzen.
Ein Wunder scheint mir das, was hier geschah;
In dieser schwachen Hülle eine Kraft,
Unüberwindlicher als meine Speere.

Klytemnestra.

Dir scheint sie heute, was sie immer war,
Die zarte Jungfrau mit der starken Seele.

Achill.

Und sie, die Herrliche, die hoffte' ich mir
Durch ruhmbekränzte Thaten zu verdienen
Und in Mycenes Hallen vom Altar
Der Götter einst als Gattin heimzuführen.

Klytemnestra.

O Tag des Glücks, auf den auch ich einst hoffte,
In meiner Hand zu Humens schöner Feier
Die Hochzeitsfackel dort Euch vorzutragen!
O Tag, der glänzend uns entgegenstrahlte,
Wie stark dem Licht in hoffnungslose Nacht!

Agamemnon.

Achill, Dir hätt' ich meiner Tochter Hand
Wie meines Herzens liebsten Wunsch beschieden! —
Ich rief sie Beide von Mycene her —

Achill.

Ich weiß —

Agamemnon.

Nicht Alles hab' ich Dir vertraut. —
(Pause. In höchster Verlegenheit vor sich hin.)
Was sag' ich Dir. — Vergeblich ist mein Wort —
Die Götter wollen keinen Wunsch erhören.

Iphigenia.

So denkt Ihr, doch mir däucht, den höchsten Wunsch,
Der aller Griechen Herzen hier belebt,
Will jetzt die Gunst der Götter uns gewähren.

Achill.

Wie meinst Du das? —

Iphigenia.

Achill, sieh auf das Lager,
Wo Eure Waffen rasten, auf die Schiffe,
Bestimmt ein kühnes Heldenvolk zu tragen
In einen Kampf, von dem der Mund der Dichter
Noch nach Jahrtausenden der Nachwelt singt.
Bereit sind Alle, in den Kampf zu zieh'n,
Was aber hemmt sie Alle, wie Dich selbst,
Pelide, Deine unnahbaren Waffen
An Trojens Mauern wie ein Held zu prüfen? —
Bin ich's, die Eure Schiffe müssig hält
Und Eure Waffen thatenlos hier fesselt?
Ich bin's, die Euch den Weg nach Troja sperrt?
So öffn' ich Euch den Weg mit meinem Blute
Und über meinem Opfertod verkündigt
Ein neuer Tag Euch schon das Siegesfest.

Achill.

Zum Herzen dringt allmächtig Deine Rede,
Und aus der Seele hast Du mir gesprochen.
Es giebt der Held sein ganzes Leben hin
Für einen heißen Tag, der ihm die Kränze
Des schönen Nachruhms um die Stirne flicht.

Iphigenia.

Wie oft noch wird, wenn unsres Leibes Hülle,
Zu Staub verbrannt, im Aschenkruge liegt,
Wie oft wird sich der große Tag erneuen,
Der mit des Vaterlandes heil'ger Stimme
Die Brüder alle eines edlen Volkes
Zum Kampfe für den heimathlichen Heerd
Und für den alten Ruhm der Landesgötter
In Wehr und Waffen ruft! Wenn dann der Feind
Mit seinen Speeren an den Grenzen droht,
Wenn er mit blut'gen Händen räuberisch
Antastet, was des Volkes Ehre macht,
Und wenn entwehrte Greise Schild und Schwert
Dem Mann und Jüngling in die Hände drücken,
Die Schmach am Vaterland mit Blut zu rächen:
O dann, Achill, erneut sich auch der Kampf
In mancher schon entflammten Heldenbrust.
Der Kampf, den wir mit unsern Herzen kämpfen.
Denn so wie jetzt wird noch in später Zeit
Der Krieg der Liebe zartes Band zerreißen:
Den Jüngling wird er aus der Jungfrau Armen,
Die Hand des Bruders aus der Schwester Händen,
Den Mann von seines Weibes Seite trennen
Und von den Kindern ihren Vater scheiden.
So wird es sein, so oft der Hülferuf
Des Vaterlands mit seiner mächt'gen Stimme
Die Streiter eines Volkes um sich sammelt,
Und mit dem Könige der letzte Mann
Sieg oder Tod zur Losung sich gemacht.
Die Stimme rief auch Dich von Pythia her
Nach Aulis, und Du siehst, wie Tausende
Und aber Tausend sie allein nur hören.
Auch mir hat sie das Ohr nicht blos gerührt,
Allmächtig hat sie meine Brust durchdrungen,
Und wär' ich jetzt ein Mann wie Du, Achill,
Ich träte vor, um in den ersten Reihen
Der Krieger mich dem schönsten Tod zu weih'n.

Achill.

Mir ward bei der Geburt vom Schicksalsspruch
Ein früher Tod und zw'ger Ruhm beschieden.
Wie es die Götter fügen — schöner hat
Dein Wort den Tod mir und den Ruhm gemacht.
Und doch mit Dir —

Iphigenia.

Achill, ein rühmlich Sterben
Vergönnt uns Beiden freundlich das Geschick!
Der Griechen ganzes Lager hofft auf Dich,
Auf mich auch richten Alle ihre Blicke!
So laß uns denn ein leuchtend Vorbild geben
Der Gegenwart und aller Folgenzeit!
Achill, laß unsrer Liebe uns entsagen,
Um eines schönen Nachruhms werth zu sein,
Des Ruhmes, für das Vaterland gelebt
Und keines Opfers uns gescheut zu haben!
Du schweigst, mein Freund? — O wenn Dein Herz
jetzt fühlte,
Wie in der Brust ein neuer Schmerz sich regt,
Und in die Tiefe Deiner Seele greift,
So glaube mir, Dein Schmerz ist mir nicht fremd,
Ich fühle, wie die Trennung unsrer Liebe
Unheilbar auch mein Herz mit Wunden schlägt!
Doch was uns trennt — dies sei uns Beiden Trost! —
Wird fester alle Griechen hier vereinen,
Die Feinde stürzen und das Vaterland
Zu neuem Glanz und hohen Ehren heben,
Ja, mit den Göttern uns aufs Neu' verbänden!
Wär' es nicht so —
Beglückter könnte nie ein sterblich Weib
Im weiten Umkreis dieser Erde werden,
Als ich, vermählt dem herrlichen Achill!

Achill.

Ich weiß nicht, was geschieh'n wird, welcher Gott
Zu Deiner Rettung diesen Tag noch wendet?
O Iphigenia, ich stürbe gern für Dich!
Doch nimmer mag' ich mehr mit einem Wort
In Deiner Brust den Willen zu bekehren,
Denn Du hast wie ein Gott zu mir gesprochen.

Iphigenia.

Nun, weiß ich, wird der große Zweck erreicht,
Und Priam's Stadt muß vor den Griechen fallen,
Nun wird ganz Griechenland mit Ruhm gekrönt,
Und wenn wir längst schon Staub sind, o Pelide,
Dann sagt man auch von Dir, es hat Achill
Der Liebe Iphigeniens entsagt,
Um für den Ruhm des Vaterlands zu leben.
Man nennt auch mich bei Deinem großen Namen,
Weil ich Dir nicht gewehrt, Dein Schicksalspfand
Vor Troja von den Göttern einzulösen.

Achill.

Auf! Nicht umsonst gemahnte mich Dein Wort
An die Verheißung, die mich aus dem Leben

Zum Heldentode nach dem Kampfplatz reißt.
Du schärfst mir meine Waffen, Deine Hand
Drückt fester noch in meine Faust den Speer
Zur wilden Jagd, wo, Brust an Brust gedrängt,
Der Helden Blut, in Purpurglut entzündet,
Die Mordlust weckt zur blut'gen Männerschlacht.
Ha, wie mein Herz im Thatendurste jauchzt
Nach neuem Kampfgedränge, um den Muth
Des heißen Zorns in Trojer-Blut zu kühlen!
So laß mich mit den Myrmidonen zieh'n,
Wohin das Schicksal ruft, — Dir aber mag
Die Göttin wunderthätig Zeichen schicken,
Dich von dem Opfertode zu befrei'n,
Sonst werd' ich sie nach Deinem letzten Tag
Das Licht der Sonne nie willkommen heißen.

Iphigenia.

Wenn Du auf Wunder hoffst, so laß, Achill,
Den Göttern uns mit reinem Herzen dienen!
Das Unerwartete, es kann geschieh'n,
Wenn nur die Gottheit sieht, daß wir entsagend
Ihr göttliches Gebot auch gern vollzieh'n.
So scheiden wir als Freunde, sollten wir
Uns auch im Schattenreich erst wiederfinden!

Fünfter Akt.

Dianens Hain bei Aulis. In der Tiefe der Bühne eine Wiese mit dem Altar der Göttin.

Erster Auftritt.

Kalchas. Klytemnestra und Iphigenia mit dem Gefolge ihrer Frauen.

Kalchas.

Mit Scheu und Ehrfurcht vor den ew'gen Göttern
Faßt uns Dianens Heiligthum betreten.
Dies ist der Hain, dort leuchtet der Altar
Der Göttin aus der Ferne uns entgegen.
Wie eine stille Mahnung an uns selbst.
Mit freiem Willen eine große Weihe,
Die ihre Strenge fordert, zu begeh'n.
Denn diese heil'ge Stätte, die das Dunkel
Uralten Waldes schauerlich umschatten,
Wo seit der Menschen Angedenken fromm
Die Sterblichen Gebet und Opfer brachten,
Wo jedes Thier des Waldes Schutz sonst fand
Vor menschlicher Verfolgung, und der Vogel
Aus hoher Luft ermattet sein Gefieder
Zu stiller Rast auf breite Wipfel senkte,
Von keines Jägers Mordgeschoß erschreckt —
Die heil'ge, gottgeweihte, fromme Stätte
Sie ward entweiht, entheiligt, und mit Blut
Der Boden dieses Götterhains befleckt.
Wie das geschah, ob neidisch selbst ein Gott
Den König Agamemnon diesen Frevel
Begehen ließ, ob ihn sein eigner Wille
In blinder Leidenschaft dahin gerissen —
Genug, die Göttin fordert Blut für Blut,
Und wir sind hier, den Boden zu entsühnen
Durch einer edlen Jungfrau Opfertod.

Iphigenia.

Du siehst gehorsam mich und schon bereit,
Dem göttlichen Gebote zu willfahren.

Kalchas.

Der edle Wille und der Opfermuth
Und was Dich sanft beseelt auf Deinem Weg,
Wie ein Heroe furchtlos hinzublicken —
Wer bliebe ungerührt, wem schwellt' es nicht
Die Brust mit einem höhern Selbstgefühl
Der Menschenwürde, sieht er so in Dir
Die sterbliche Natur, mit lichten Spuren
Des Götterursprungs wunderbar verklärt,
Sich zu den Sitzen des Olymp erheben?
So fühl' ich selber mich durch Dich erhoben
Und schreite Dir zum Opferdienst voran!

(Kalchas geht gemessenen Schrittes zum Altar.)

Iphigenia.

Die heil'ge Handlung soll auf mich nicht warten.

(Zu einer der Jungfrauen aus ihrem Gefolge.)

Gieb noch die Blume! — Schling' sie in mein Haar,
Und laß geschmückt mich an den Altar treten.
O Mutter! — Und wo bleibt mein theurer Vater? —

Klytemnestra.

Ach Iphigenia! geliebtes Kind,
Du hast mir Blumen noch Dein Haar gekränzt,
Als wolltest Du zu Hymens Altar gehen.

Iphigenia.

O Mutter, gönne mir den schönen Schmuck
Zum letzten Male, eh wir ewig scheiden!
Laß mich, ein freudig Opfer, auf der Hand
Der Eltern an der Götter Altar geh'n,
Und jeden Widerwillen überwinden.
Der liebt das Leben mehr als sich gebührt,
Wer in dem Tode nichts als bangen Schrecken
Und nur das Siegel der Vernichtung sieht.

Klytemnestra.

Ach Kind, Du weißt nicht, wie mein Mutterherz —

Iphigenia.

Der Trennung bittre Schmerzen doppelt fühlt?
O Mutter, doch, ich fühle sie mit Dir,
Allein ein Gott leiht meiner Seele Muth,
Die Trauer Deines Herzens sanft zu lindern.
Ist sagtest Du, es gäbe keinen Schmerz,
Den die allmächt'ge Zeit nicht überwinde,
Wenn leise wirkend unsres Lebens Qualen,
Ihr Wechsel an des Lebens Lust versöhnt.
Wenn dies Geschick gemeinsam Allen ist,
So laß uns willig ein gemeines Loos
Durch edler Herzen Ueberwindung adeln;

Laß uns den Schmerz besiegen, eh' der Schmerz
Sich seines Sieges über uns kann rühmen!

Klytemnestra.

O Kind, ich habe manchen heißen Schmerz
In meiner Brust gebändigt, tiefer Trauer
Hat oft mein Gleichmuth wieder obgesiegt;
Doch ohne Dich — wie soll ich länger leben?

Iphigenia.

Und doch bedenke, daß Du noch Elektren
Und einen holden Knaben zu Mycene
Zurücke ließest, die an jedem Morgen
Auf Deine treue Mutterſorge warten!
Wie konntest Du aus Lieb' allein zu mir
Den andern Kindern so Dein Herz verläugnen,
Als wären sie mit mir nicht Deines Blute
Und nicht aus Atreus edlem Stamm entsprossen?
Nicht minder ist das schöne stille Glück
Der Mutter, in des Hauses engem Kreise
Das Wohl der zarten Kinder zu bewahren,
An die Erfüllung ernster Pflicht gebunden,
Wie meines Vaters königliche Würde.
Denn wie der edle Herrscher Agamemnon,
Die Völker leitend nach der Götter Willen,
Der schweren Pflicht des Scepters hier genügt,
So schließt sich dort um Dich ein schöner Kreis,
Und wenn auch klein, doch groß an heil'gen Pflichten,
Der Kreis, in dem die Mutter sorgend waltet,
Und ihres stillen Ruhmes Kränze flicht.
Elektra harret Dein, Dein harrt Oreſt,
Und Beide schicken von des Hauses Schwelle
Der Sehnsucht bange Blicke Dir entgegen;
Auf seiner Schwester Armen streckt der Knabe
Die zarten Händchen in die leere Luft,
Als hofft' er schon die Mutter zu umfangen.
O weile nicht, daß ihre muden Augen
Sich Deines theuren Anblicks wieder freu'n!

Klytemnestra.

Und wenn mich die zurückekehren seh'n,
Doch ohne Dich, mein Kind, was soll ich sagen?
Wenn Deine Schwester nun liebkosend sich
Mit immer neuen Fragen an mich hängt,
Und ich vom Tage Deiner Hochzeitfeier
Den Ungeduldigen erzählen soll?
Wie dann, wenn meine Red' im Schmerz erstickt,
Und ich verzweiflungsvoll die Hände ringe —

Iphigenia.

Ach, Mutter, Mutter, geh' ein Gott Dir Kraft,
Dies schmerzensreiche Wiedersehn zu tragen!

Klytemnestra.

Wie dann, wenn ich, vom Gram die Brust zerrissen,
Mit sanften Worten die erst täuschen soll,
Um nach und nach das furchtbar Ungeheure
Von Deinem Schreckenstode zu enthüllen?
Wie dann? — Werd' ich den Tag auch überleben,
Der nach Mycene mich zurücke bringt?

Iphigenia.

O könnt' ich jetzt mein armes Leben theilen,
Den Göttern und dem theuren Vater hier,
Dort Deiner Mutterliebe es zu geben!
Ihr Himmlischen!
Wenn eines reinen Herzens fromm Gebet
Dem Ohr der Gottheit eine Stimme ist,
In der sie ihre eig'ne Sprache hört,
Laßt dieses Opfer noch von meiner Lippe
Zu euren wolkenlosen Höhen steigen,
Und hört, was ich euch flehe, gnädig an:
Senkt euren Segenskranz auf die herab,
Die um mich trauern, und gebt Ruh' und Frieden
Den theuren Herzen, die mich überleben!
So betend drücken scheidend meine Arme
Dein Kind an Deine treue Mutterbrust.

(Sie umarmen sich stumm.)

Und wenn Du wieder in Mycene bist,
Gieb meiner Schwester diesen letzten Kuß —
Und diesen — diesen aber soll Oreſt
Als Denkmal meiner treuen Liebe haben!

Klytemnestra.

O Erd' und Himmel, wenn ihr Mitleid fühlt,
Laßt mich wie Niobe im Schmerz vergeh'n!

(Sie verhüllt ihr Haupt.)

Zweiter Auftritt.

Agamemnon, die Vorigen.

Agamemnon (tritt auf).

So soll der sonst so friedlich stille Hain
Für uns ein blut'ger Schreckensschauplatz werden? —
Unheimlich flüstert's aus der Bäume Zweigen,
Und schauerlicher säuselt's durch die Lüfte,
Als ob ein Gott in mir mit leiser Stimme:
Unwiederbringlich ist dein Glück! gesagt.
Da steht die Königin verhüllt, und da
Mein Kind — das fromme, anschuldvolle Opfer! —

(Leise.)

Wo ist der Seher Kalchas?

Iphigenia.

An heil'ger Stätte wartet er auf mich,
Dort am Altar —

Agamemnon.

Furchtbarer Zorn der Götter!
Kann dies unschuld'ge Blut auch uns versöhnen?

Iphigenia.

Der Götter Willen zu vollzieh'n, geziemt
Jetzt mir, die Opferstunde ist gekommen,
Und Deine Tochter ist mit Muth gerüstet.
O Du mein Vater —

(Ihren Vater umarmend.)

Agamemnon.

Iphigenia!
Und wie Du willig Dein Geschick vollendest,
Du scheidest ohne Vorwurf gegen mich?

Willst in dem Orkus Deines Vaters Namen,
Den lauschenden Erinnyen nicht nennen?

Iphigenia.

Mit Segenswünschen für Dein theures Haupt
Will ich bei allen Göttern für Dich fleh'n!
Und wenn der große Siegestag gekommen,
Der Griechenland an seinen Feinden rächt,
Wenn Du ruhmprangend heimkehrst mit den
Freunden,
Dann denke meiner, und laß meinen Tod
Dir und den Griechen immer als ein Pfand
Der schön vollbrachten Heldenthat erscheinen —
O Vater! Mutter!

Klytemnestra (ihr Haupt verhüllend).

Einen Blick noch, Kind!

Iphigenia.

Und wie mich der erquickt! — Vom hohen Himmel
Kann keine Sonne auf die Erde scheinen
Belebender als mich Dein Aug' entzückt.
O wend' es nicht von meinem Vater ab!
Gieb ihm, weil Deine Lippe trauernd schweigt,
Des Auges süßen Trost auch zu erkennen,
Mit dem Du jetzt auf Eure Tochter blickst,
Der erst geht siegesfreudig in die Fremde,
Zu Kampf und Krieg, wer sich den schönen Frieden
Gesichert in dem eignen Hause weiß.

(Agamemnon's und Klytemnestra's Hände ergreifend und sie in einander legend.)

So Deine Hand in seine, daß kein Groll
Aus meinem Tod in Eure Herzen wachse!
Nein, laßt gefestigter zum Lebensbund
Der Eltern Hände mich noch einmal fassen.
Und — segnend sehen alle guten Götter
Auf dieser Stunde letztes Werk herab!
Was hält mich hier noch auf! — Die lichte Flamme
Dort am Altar von sanfter Luft genährt,
Sie winkt mir freundlich wie ein schöner Stern
Zu neuem Leben, und Persephone
Empfange mich bei ihrem milden Strahle!

(Iphigenia geht langsam nach dem Altar; ehe sie denselben erreicht, senken sich von oben erst leichte, dann immer dichtere Wolken um den Altar, so daß dieser und Kalchas wie Iphigenia, als sie an der Opferstätte angekommen, dem Zuschauer gänzlich verhüllt werden.)

Dritter Auftritt.

Achill, die Vorigen.

Achill.

Den Göttern danket, Freunde, jetzt mit mir,
Und freut Euch Alle wieder Eures Lebens!
Ich komme von den Schiffen, wie beflügelt
An meinen Fersen eil' ich zu Euch her,
Denn frohe Botschaft hab' ich zu verkünden.
Die Götter sind uns gnädig, manches Zeichen
Von guter Vorbedeutung läßt sich seh'n
Am fernen Himmel aus dem Flug der Vögel,
Und mit den Segeln unsrer tausend Schiffe
Buhlt schon ein sanfter Wind, die Welle kräuselt
Sich auf des blauen Meeres weiter Fläche
Und wälzt sich, von Poseidon selbst getrieben,
Von Aulis nach dem Land der Troer hin.
Das ganze Lager jauchzt mit einer Stimme:
„Wir sind erlöst, die Götter sind versöhnt!"
Und überall verwandelt sich die Trauer
In laute Freude und in Festgepränge.
Doch, König Agamemnon, hier allein
Herrscht noch der Kummer, und ich seh' das Haupt
Der Königin von Gram und Schmerz gebeugt.
Sagt, wo ist Iphigenia? — Umsonst
Ist Eure Klage, freundlich hat der Tag
Uns aus der Nacht des Schreckens aufgeweckt.

Agamemnon.

Zu spät, Achill, träufst Dein geflügelt Wort,
Des Trostes süßen Balsam in die Herzen!
O hätte früher Dich ein guter Gott
Zu uns gesandt, eh' eine Nebelwolke,
Mit ihrem Dunst dort den Altar verhüllend,
Den Anblick meiner Tochter uns geraubt! —
Was können gute Schicksalszeichen helfen? —
Das Opfer ist vollbracht, und Kalchas kommt
Schon vom Altar zurück. — Allmächt'ge Götter,
Seid ihr gerecht, wie euch die Menschen preisen?

(Kalchas kommt zurück von dem Altar, welcher von den nach oben steigenden Wolken enthüllt ist und mit der auf ihm brennenden Flamme sichtbar wird. Ein Regenbogen hat sich über dem Altar ausgebreitet.)

Vierter Auftritt.

Kalchas, die Vorigen.

Kalchas.

Mit Euch sei Fried' und Freude! Schweigt und horcht
Der Botschaft, die wie heil'ger Göttersspruch
Mein Innerstes bewegt und auf der Lippe
Des Sehers wie das Blatt am Baum erzittert,
Eh' es der Sturmwind dem Gezweig entreißt
Und in die Lüfte streut. Denn wer das Wunder
Mit off'nem Aug' am hellen Tag geschaut,
Und wär' er auch ergraut im Götterdienst,
Wie ich, der staunt und faßt, was er geseh'n,
Mit seinen Sinnen kaum, die Sprache stockt,
Der Götter Werk und Wunder zu verkünden.

Klytemnestra.

O Kalchas sprich, was ist gescheh'n? Dein Wort —
So räthselhaft — wird es die schweren Bande
Der tiefen Trauer lösen oder soll
Es uns in neues Herzeleid verstricken —

Kalchas.

Die Trauer löst sich sanft vom Herzen ab
Und wandelt sich in Freude, wenn ein Leid,
Das uns, die Sterblichen, zu Boden drückt,
Der Flügel wird, auf dem wir aus dem Staub
Der Erde zum Olympos uns erheben.
So Iphigenia. Ein selig Loos
Ward von den hohen Göttern ihr beschieden
Und uns für alle Zeit ein schöner Trost.

Achill.

Du kehrst allein zurück? Fiel sie ein Opfer,
Von Deiner Hand der Göttin dargebracht?

Kalchas.

Sie lebt! Sie lebt! Dianens mächt'ger Arm
Hat sie dem Aug' der Sterblichen entrückt
Und über leichten Wolken sanft gerettet.
Was steht Ihr traurig? Was bedrängt Euch noch?
Erhebet Euren Blick zu lichten Höhen,
Wo sie im reinen Aether selig wohnt
Und segnend jetzt auf uns herniederschaut.

Agamemnon.

Und wie geschah das, Kalchas? — Wunderbar
Klingt jedes Deiner Worte.

Kalchas.

Und so war
Auch ihre Rettung. Als sie dem Altar
Dianens sich mit heitrem Aug' genähert,
Und wie ihr Fuß die Stufen kaum betreten
Des Heiligthums, von lichten Wolken fiel
Ein Schleier auf die gottgeweihte Stätte,
Der immer dichter sich wie eine Hülle
Von festem Stoffe um die Jungfrau wob
Und sie dem Boden zu entziehen strebte.
Ich selbst, der Göttin Walten so erkennend
Und doch nicht wissend, was Diana wollte,
Ich, näher tretend dem Altar, streckte
Nach Iphigenien des Opfers Hände
Schon beide aus, das Opfer zu vollbringen.
Da plötzlich — eine feierliche Stille
Umgab den wundervollen Augenblick —
Mein Auge war geblendet, stumm die Lippe,
Ich sah nur, wie aus einer goldnen Wolke
Diana ihre Retterarme streckend,
Die Jungfrau meiner Opferhand entrückte
Und sanft mit ihr sich in die Lüfte hob.
So ward sie von der Göttin selbst gerettet.
Auf dem Altar indeß lag eine Hindin
Als Opfer für Dianen schon bereit;
Die opfert' ich, und sah aus vielen Zeichen,
Die Göttin sei uns gnädig und versöhnt.

Klytemnestra.

O wenn Du wahr gesprochen, wenn mein Kind
Noch lebt und nach dem Licht der Sonne blickt,
So dank' ich Dir den schönsten Tag des Lebens,
Den meinem Herzen je ein Gott bereitet!

Agamemnon.

Kalchas, ich sehe, eine hehre Hand
Hat durch die Liebe Iphigeniens
Den alten Hader zwischen uns geschlichtet.
Nicht wie wir wollten — auf der Götter Knieen
Lag meiner Tochter Loos, und unser Streit
Ward in dem Rath der Himmlischen entschieden.

Achill.

Das Beispiel, das die edle Jungfrau gab,
Es soll mich lehren, willig auch mein Loos
Einst aus der Hand der Götter zu empfangen.
Und kann ich nicht vereinigt mit ihr leben,
So laßt mich für den schönen Nachruhm sterben
Und, groß wie sie, vollend' ich mein Geschick.
Sonst — wüßt' ich, wo jetzt Eure Tochter weilt,
An welchen Ort Diana sie entführte,
Ich suchte sie, nach deren lichten Spuren
Mein Blick vergebens in die Ferne schweift.

Kalchas.

Nicht sucht, noch fraget, wo die Jungfrau weilt,
Wohin der Göttin Arme sie gerettet:
Ob auf dem Wolkengipfel des Olymp,
Wo, ewig jung, die sel'gen Götter wohnen,
Ob auf der Erde irgend wo zum Dienst
In eines Tempels stillem Heiligthume
Diana sie vor unserm Blick verberge?
Lauscht, mich so fragend, nicht an meiner Lippe,
Denn eitel ist der Sterblichen Bemüh'n,
Zu matt ihr Auge, zu beschränkt ihr Geist,
Der Gottheit Weg und Walten nachzuforschen.
Doch ihr Gebot mit frommer Scheu verehren
Und gern dem göttlichen Gesetz gehorchen,
Die Kraft ward von den Göttern uns verlieh'n,
Und macht den Sterblichen, der frei sie übt,
Auf Erden zu der Gottheit Ebenbilde.

Klytemnestra.

O dann hat nicht mein Kind umsonst gelebt,
Und dieses Tages schmerzenreiche Stunden
Sind aufgelöst in Eine sel'ge Wonne.

Kalchas.

Seht, wie der Iris farbenreicher Bogen,
Dianens Hain und Heiligthum umspannend,
Mit leichten Füßen an die Erde rührt,
Indeß am Himmel ihr jungfräulich Haupt
Ans lichtem Wolkenflore zu uns lächelt!
Bewundernswürdig, wie dies schöne Bild,
Erschien auch Iphigenia den Menschen,
Und wir erkannten kaum, ob dem Olymp,
Ob dieser Erde sie noch angehöre:
Ein Muster edlen Muthes und höchster Tugend,
Nachdem die Sterblichen bewundernd blicken
Und selbst die Götter mit Entzücken schau'n.
So, Königin, zieh' Du getröstet wieder
Von Aulis Hain zum friedlichen Mycene,
Uns Männer aber, mit erhöhtem Muth
Laßt uns die Fahrt nach Ilion beginnen!
Folgt mir in's Lager, daß mit Opfersängen
Und Weihrauch wir die Himmlischen verehren,
Die uns mit ihrem Wunderwerk begnaden
Und allen Zwiespalt zwischen uns versöhnen.
Denn sehet, Iris, ihre Botin, setzte
Zu unserm Häuptern schon den Friedensbogen'

Vorschläge zur Abhülfe des gegenwärtigen Theaterelends.

Von **E. Gerber.**

Als Ludwig Tieck sich noch in Dresden bemühte, Schüler in den Organismus der Schauspielkunst einzuführen, da vernahmen auch wir dessen oft wiederholten, freilich schon mit bittern Anspielungen durchwürzten Ausspruch: „Erst muß das Theater ganz tief sinken, eh' es sich wieder aufrichten und neu beleben kann."

Trügen nicht alle Zeichen, so scheint jetzt in verstärktem Maße die Ueberzeugung Form und Gestalt zu gewinnen, daß die heutige Bühne, obgleich viele treffliche Schauspieler und Schauspielerinnen zu verzeichnen sind, keine tiefere Stufe der Gesunkenheit mehr einnehmen könne. Aus allen Gauen Deutschlands wachsen Stimmen, die mit praktischer Kenntniß, Geist und Energie einen Kreuzzug gegen das in Anarchie und Trumpfheit dahinsiechende Theaterwesen entflammen, die künstlerische und sittliche Hebung der Bühne und ihrer Träger wieder anzubahnen, und wie gleichsam die politische Strömung zu Deutschlands Einheit mit hoffnungsvoller Zuversicht die erleuchteten Geister der Nation beseuert, ebenso müßten, und das ist in Folgendem unser Zielpunkt, sich auch die Kunstberufenen verbinden, um dem mißhandelten deutschen Schauspiel endlich eine ihm gebührende würdige Stellung im Staate zu erschließen.

Was auch bisher Treffliches in dieser brennenden Frage gesagt ist, wie auch die faulen Schäden des Bühnenlebens bloßgelegt sind, Alles spitzt sich immer so ziemlich in dem Antrag zu: Die Regierung und deren Behörden als Kunst- und Theaterrath fungiren zu lassen. Man glaubt, daß in den Händen der Behörden „theilweise" die Macht zur Abhülfe liege, wenigstens müßte von dieser Seite der Anfang gemacht, mit der thatkräftigen Absicht, dem guten Beispiele des Versuchs zur Besserung der Mißstände vorgegangen werden; und so führt man es denn immer wieder den Regierungen an's Herz, deren Sache es zunächst sein dürfte, unserem Bühnenwesen größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, dem Theater-Proletariate zu steuern, die Wege zu finden und damit den ersten Schritt zu thun zur Besserung der äußeren und durch sie in nothwendiger Folge der inneren deutschen Theater-Verhältnisse der Gegenwart.

Wir erklären uns entschieden dagegen, daß nur durch die Regierungen und deren Behörden eine Reform der herkömmlichen Schaubühne erzielt werden könne und müsse; denn, in principieller Verkennung der Bühnenverhältnisse, schlägt man doch wohl den sittlichen Kern der Kunst, des Theaters und seiner Mitglieder zu gering an. Nicht die Regierung, der Schauspieler selbst und seine Vorstände müssen selbstthätig ihr Wohl und Wehe in die Hand nehmen, sie selbst können nur den Anfang machen, die vorhandenen Mißstände zu entfernen und den ersten Schritt zu ihrer vernebelnden Reformation thun. Dies Verfahren darf jedoch kein äußeres, sondern muß eins von innen heraus sein; und das Alles vermag man unter dem Schutz der Regierungen und der bestehenden Gesetze. Was nützt zuletzt die äußere Positur einem innerlich faulen Körper? Des Theaters „glänzendes Elend" ist wohl eine ziemlich bekannte alte Geschichte.

Bühnendichter, Schauspieler und Direktor (und das Publikum als integrirender Theil) bilden die Hauptfaktoren eines Theaters, und wenn wir zuerst das Verhältniß des Schauspielers und des Direktors betrachten, so kann man sich freilich den ersteren ohne den letzten, den letzteren aber nie ohne den ersten denken. Beide, Schauspieler und Direktor, müssen also zur Erzielung eines wirksamen und gedeihlichen Kunstdienstes in voller lebendiger Wechselwirkung stehen. Ein rein dienendes Verhältniß des Schauspielers zum Direktor findet niemals statt, denn sie haben Beide gegenseitige Verpflichtungen, denen sie, soll nicht eine Auflösung des stipulirten Kontrakts erfolgen, nachkommen müssen. Doch man lese nur die heutigen Theater-Kontrakte und Gesetze — die berüchtigten Haus- und Miethskontrakte sind dagegen reine Spielerei. Das zwickt und zwackt so lange an den Rechten des Schauspielers herum, bis ihm (sein Dienstbote hat's oft viel besser) nur Pflichten übrig bleiben, die in der festgesetzten Gage einen bisweilen sehr zweifelhaften Lohn finden. Wo bleibt zuletzt die

unerläßlich gegenseitige Achtung? Ist selbe zu denkbar, wenn der Schauspieler im Allgemeinen sagen muß: Mein Direktor versteht nichts; er hat nur das Glück gehabt, sich eine Theater-Concession zu erschwingen; er sucht nun sein Schäfchen in's Trockne zu bringen; wir müssen doch endlich alles thun, soll die „Karre" nicht stecken bleiben! Derlei Herzensergießungen kann man täglich bei der Bühne vernehmen und charakterisirten gewiß nicht ein sehr kunstfreundliches Verhältniß, das nur durch die in diesen Kreisen herrschende Gutmüthigkeit und den Leichtsinn erträglich gemacht wird. Der Schauspieler muß aber den Direktor als sach- und fachkundigen Mann achten und schätzen, er muß überzeugt sein, daß er von demselben in seiner Kunst gewissenhaft und gerecht beurtheilt werden kann; daß der Direktor mit dem Schauspieler in würdige Gemeinschaft zu treten auch den Willen hat und nicht blos das „System der Ausnutzung" an ihm in Ausführung zu bringen gesonnen ist. Nur aus solchen Verhältnissen kann sich ein solides Kunst-Institut herausbilden und das war z. B. die Kraft und Größe der Theaterleitungen von Eckhof, Schröder, Goethe, Iffland, Holbein, Immermann u. s. f.

Die Regierung stehe deshalb höher, sie bleibe das leitende Correctiv aller Reformen, die Direktoren und Schauspieler für die Regelung und Hebung ihrer Angelegenheiten in Vorschlag bringen, ohne selbst einzugreifen. So haben wir auch nachstehenden Königl. Erlaß verstanden:

„Die Begründung einer neuen Organisation für die Verwaltung und den Betrieb der Kunst-Angelegenheiten, und zwar mit Berücksichtigung sämmtlicher Gebiete der Kunst, ist von dem Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten bereits seit einigen Jahren als nothwendig erkannt und das zunächst Erforderliche zur Vorbereitung derselben eingeleitet worden. Das Ministerium hat sich über die vorhandenen Bedürfnisse und deren zweckmäßigste Lösung, auch mit Berücksichtigung des Auslandes und der dabei gemachten Erfahrungen, nach Möglichkeit zu vergewissern versucht. Es handelt sich hierbei vornehmlich um die zweckmäßigste Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst der bildenden Künste sowohl und des mit ihnen in Verbindung stehenden Kunsthandwerks, als der musikalischen und dramatischen Kunst; um die Art und Weise der Förderung des vorzüglich ausgezeichneten Talentes; um die Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen volksthümlichen Interesse und die verschiedene Weise, in welcher dieselbe je nach den verschiedenen Kunstfächern am angemessensten zu vermitteln ist; um die Sammlung und Erhaltung oder Vergegenwärtigung der Werke und Denkmäler älterer Kunst und um die Organisirung derjenigen technischen Commissionen, welche die ausführende Kunst und die Werke derselben im Bereiche des Staats, namentlich den verwaltenden Behörden gegenüber, zu vertreten haben. Gegenwärtig liegt diese Sache der hiesigen artistischen Behörde, so weit sie die bisherigen Aufgaben der letzteren berührt, vor, und werden deren Vorschläge demnächst erwartet. Inzwischen sind jedoch dem Ministerium bereits von Seiten verschiedener Künstler-Vereine Mittheilungen in ähnlichem Sinne, zum Theil mit schätzbaren Bemerkungen, zugegangen. Es kann dem Ministerium überhaupt nur erwünscht sein, wenn diese Angelegenheit zugleich möglichst vielseitig beleuchtet und denselben, sei es durch berufene Einzelne, sei es durch Organe größerer, bereits bestehender oder zu diesem Zwecke baldigst zu bildender Vereine von Künstlern und Kunstfreunden, anderweite Vorschläge über die zu gründende neue Organisation gemacht werden. Indem ich daher alle dabei Betheiligte hierdurch ersuche, in der angedeuteten Weise ihre Ansichten und Vorschläge mir zugehen zu lassen, bemerke ich ausdrücklich, daß es überall nicht auf die bildende Kunst allein, sondern ebenso auch auf Musik und Poesie in ihrer praktischen Bethätigung ankommt. Im Interesse der Sache, die nunmehr den möglichst baldigen Abschluß dieser Vorarbeiten nöthig macht, kann ich nur den Wunsch hinzufügen, daß Diejenigen, welche derartige Mittheilungen zu machen geneigt sind, mit deren Einsendungen nicht saumen mögen. Berlin, 14. Juli 1848.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Im Allerhöchsten Auftrage. Ladenberg."

So viel uns bekannt ist, drang von den später gemachten Einsendungen nur eine kleine Broschüre: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands. Eine Reformschrift. Leipzig. 1849. Weber. Von Eduard Devrient," in die Oeffentlichkeit, die das Beste der Schauspielkunst, wiewohl auf etwas unpraktische Weise, anzustreben versuchte. Wirkliche Resultate sind bis auf diesen Tag ausgeblieben, trotzdem eine Regierung selbst die Reorganisation der Kunstangelegenheiten für nothwendig geboten hielt.

Was verbleibt der Regierung der deutschen Bühne gegenüber?

Antwort: Die Ertheilung der Theater-Concessionen, und dabei müßte dieselbe mit der rücksichtslosesten Strenge und Unparteilichkeit verfahren.

Wenn z. B. die Gewerbefreiheit einem Jeden das Recht verleiht, ein Handwerk oder Geschäft, bei vorhergegangener Prüfung von Sachverständigen, zu führen, so müßte das in noch viel höherem Grade bei Verleihung von Theater-Concessionen der Fall sein. Jeder Direktor, der sich um eine Theater-Concession bewürbe, müßte gesetzlich dazu verpflichtet sein, ein Examen (wie bei den Buchhändlern) vor einer Commission von Kunstverständigen, mit Einschluß einiger Mitglieder des Schauspiels, abzulegen. Man prüfe nur jeden, sich zur Leitung eines Theaters berufene Individuum auf das Unerbittlichste, und gehtman, wie Holtei wünscht*), ernstlich auf eine Verminderung der Bühnen aus: auf die angedeutete Weise wäre ganz entschieden ein durchgreifender Erfolg gesichert.

Es ist nicht gut, wenn Plätze für Menschen, und nicht Menschen für Plätze gewählt werden. Gelingt es einem Ignoranten durch erschwindelte Bekanntschaften oder Intriguen, sich der Leitung eines Theaters zu bemächtigen, wie unbeschreiblich werden dann die nachtheiligen Folgen für den Geschäftsgang sowohl, als für die künstlerische Ehre des Instituts. Welche Verunreinigung und Verwüstung im Gebiete des Kunstgeschmacks! Ein unwissender Vorstand kann nicht nur die besten Talente durch Unthätigkeit oder falsche Behandlung künstlerisch vernichten, als er auch in mehrern Jahren durch seine Depravation soviel für das organische Ganze verdirbt, daß zehn verständigen Männern, die vielleicht solchem leidigen Regimente folgten, eine Besserung kaum möglich wäre. In dem Haschen nach Allem, was neu ist und Sensation und Einnahme verspricht, sucht ein solcher Leiter gewöhnlich seine künstlerische Kraft, seine gewiegte Geschäftskenntniß und persönliche Wichtigkeit. Die künstlerischen Elemente werden vernachlässigt und als etwas Alltägliches mit frivoler Geringschätzung behandelt. Die Werththätigkeit im Innern, von Neid, Kabale, Parteilichkeit und Unverstand beherrscht, verliert sich ganz. Die Gastspielerei, besonders in den größeren Städten, wird nur als ein Gegenstand der Mode oder der unrentablen Spekulation für die Kasse, und ohne alle Berechnung auf Geschmack oder für das Beförderungsmittel künstlerischer Vervollkommnung herbeigezogen. Das Letztere soll doch wohl allein dieser zur Mode gewordenen Uebertreibung zum Grunde liegen? Hat aber diese Ansicht einige Berechtigung, so muß ein ehrenwerthes Institut nicht jeglichem vagirenden Thespisjünger das Auftreten erlauben. Wie viel oder wie wenig selbst Künstler von Ruf als nie ruhende Gastspiel-Rhadvere zur Förderung der Kunst beigetragen haben, bleibe jetzt ununtersucht. Wie viel Genuß in einem nicht ausgezeichneten Personal ein vereinzelter Schauspieler-Virtuose in seiner Rolle gewähren kann, wenn solcher Virtuose, nur seinen Cyclus Paraderollen abschnurrend, in seinem Styl, in seinem Ton spielt, und das ihn umgebende „Ensemble" den Styl gar nicht versteht, den Ton gar nicht hört und wie ein verstimmtes Orchester accompagnirt? Diese Frage ist kaum schwer zu beantworten. Wie viel die Kasse nach solch einer Aufregung eines renommirten Virtuosen, der rapider spielte als die engagirten Mitglieder oder durch Reclame**) sich besser der Aufmerksamkeit des Publikums zu empfehlen wußte, an den folgenden Vorstellungen, die ohne Virtuositätsthum in Scene gehen, wieder zusehen wird, das wollen nur leichtsinnige Spekulanten nicht berechnen. Kurz alles Treiben nach Schein, nach Aeußerlichkeit und Knalleffekt kennzeichnet den einsichtslosen Bühnen-Vorstand, der das Wesen der dramatischen Kunst nicht höher achtet, als er's versteht, d. h. als die Farce in einer Seitänzerbude. Natürlich müssen solche Vorstände verzichten, von Künstlern und vom Publikum geachtet zu werden. Entschädigt wird freilich damit der heillose Unglimpf an Kunst und Künstlern nicht. Möchten diese Herren doch einmal auf den Gedanken kommen, seit der Jagd nach sogenannten Schaustücken (darunter besonders die sogenannten „Feerien" mit dem Cancantanz), Gesangspossen des „höheren Blödsinns," Spektakelopern und Balletten**), die Ausgaben zu berechnen und so sich überzeugen, daß die Einnahmen mit den Ausgaben und die daraus entstandenen Verluste in gar keinem Verhältnisse stehen. Schuldenlasten oder Bankrott sind meist die Folgen solcher Direktionsführung, denn ein fürstlicher Zuschuß, wie den Hoftheatern zu Theil wird, steht ihnen nicht zu Gebote. Folgen wir dem

*) Siehe Beilage zu Nr. 342, 343 und 344 der Allgemeinen Zeitung, Dezember 1858.

**) Dahin gehören auch z. B. dergleichen, als: Fingirter Schlaganfall auf der Bühne, Zeitungsskandal vor dem Beginn eines Gastspiels, Bestechung der Garderobe während desselben u. s. w.

**) Bei Balletten wird schon, wie am Stadttheater in Hamburg, die Lust Kunstreiterei, — „Marco Spada," den 6. Dezember 1858, — herangezogen, um dem Publikum einen pikanten Nervenreiz zu bereiten, nämlich die Augenweide: Mensch und Vieh — Hals und Beine brechen zu sehen.

Verlauf und den Endresultaten, die aus derlei traurigen Thatsachen entspringen, so gewinnen wir ein klares Bewußtsein darüber: wie Kunst und Künstlerthum zu einer schmachvollen Erniedrigung stufenweise herabsanken.

Und wie steht's mit den Theatern in der Provinz und den Wandertruppen?*) Wer sich ein Gemälde des tiefsten Elends, gepaart mit dem grenzenlosesten Leichtsinn und der unglaublichsten Unsittigkeit, vor Augen stellen will, so berichtet man von höchst achtbarer Seite**), der sehe sich z. B. eine österreichische Theaterunternehmung dritten Ranges an. Aber auch im übrigen lieben Deutschland haben wir uns selbst davon überzeugt, daß dergleichen Theaterwirthschaften sich wie ein Ei dem andern gleichen. Betrachten wir zuerst den „nominellen" Direktor, so finden wir gewöhnlich einen ehemaligen Schauspieler meistens einen schlechten Komiker, der einst' etwas Geld besessen hat, seitdem aber schon ein Dutzend Mal bankerott geworden ist, nichtsdestoweniger doch immer wieder einen „hochlöblichen Magistrat" findet, der ihm das Theater seines Städtchens, ohne jede reelle Bürgschaft, anvertraut. Ein wirklicher, selbstständiger Direktor solcher Gesellschaften gehört zur Gattung der „weißen Raben." Da ist entweder eine „Frau Direktorin," oder auch nur eine einfache Wirthschafterin des Herrn Direktors, oder noch öfter eine „erste Liebhaberin" (gleichviel: tragisch oder naiv; wir sahen z. B. eine solche im Magdeburgischen, die sich stets durch eine gehörige Quantität „höherer" Spirituosen in das ihr bedürftige Feuer zu setzen versuchte), zuweilen sogar eine „edle Mutter" oder ein „Intriguant," der dann gewöhnlich die Stelle eines Theatersekretärs bekleidet; auch giebt es Fälle, wo eine ganz außerhalb des Theaters stehende und durch die dritte Hand wirkende Persönlichkeit das Ganze leitet: mit einem Wort, es ist da beinahe immer ein „geheimer Agent" vorhanden, welcher die Drähte der Direktionspuppe nach Belieben handhabt und auf diese Weise das Publikum und besonders die armen Mitglieder tyrannisirt. Der nominelle Direktor hat gewöhnlich irgend eine Privatleidenschaft, welcher er dann angehindert nachgehen kann. Der Eine „spielt" gerne, dann bekommt er natürlich alle guten Rollen, auch wenn sie gar nicht für ihn passen und, um seiner Gesellschaft mit gutem Beispiel voranzugehen, memorirt er nie ein Wort davon und plappert Alles mühselig dem Souffleur nach. Der Andere spielt und sitzt bis spät in die Nacht hinein im Bierhaus, und liegt dafür bis Mittag im Bett. Ein Dritter beschäftigt sich vorzugsweise mit der „Bildung junger weiblicher Talente" und die Wenigsten befassen sich mit der Leitung ihres Unternehmens, und dann thun sie es gewöhnlich auf die verkehrteste Weise. Ihr Streben geht meistens nur dahin, die Schauspieler zu prellen und ihnen einige Gulden oder Thaler abzulisten, durch alle möglichen Knausereien einige Groschen zu ersparen, und im Fall eines Bankerotts die Mitglieder in der Tinte sitzen zu lassen, um nur selbst mit heiler Haut davonzukommen. Das größte „Talent" zeigen die Direktoren solcher Bühnen — „Schweinchen" genannt —, meistens mit Hülfe der kleineren Theater-Agenturen, beim Abschließen der Engagements. Was da für Kniffe und Pfiffe angewendet werden, um die armen „weißen Sklaven" beinahe umsonst arbeiten zu lassen, ist kaum glaublich. Die besseren Mitglieder werden durch Zusicherung anständiger Gagen und durch Uebersendung eines Vorschusses zur Reise in's Garn gelockt. Kaum sind sie in's Netz gegangen und haben auf Treu und Glauben die oft weite Reise, nicht selten mit Familie, zurückgelegt, so wird ihnen begreiflich gemacht, daß die „mißlichen Zeitverhältnisse" und sonstige „unverschuldete Unglücksfälle" eine Herabsetzung der Gage gebieten und die Direktion stellt ihnen die traurige Alternative, den Kontrakt zu verändern und sich mit einer weit geringeren Gage zu begnügen, oder die kostspielige Rückreise anzutreten. Was bleibt da dem mittellosen Schauspieler zu thun übrig? Der Zeitpunkt, wo auf ein besseres Engagement gehofft werden konnte, ist vorüber, der Vorschuß ist ausgegeben — er muß sich fügen und bleiben und ist oft für immer zu Grunde gerichtet; denn wenn er später in ein anderes Engagement treten will, ist es bereits bekannt, daß er nur eine anbedeutende Gage bezogen und der neue Direktor bietet ihm lieber noch etwas weniger. Sehr gerne engagiren solche „feine" Direktoren eine ganze Schauspielerfamilie. Darunter befinden sich nun gewöhnlich bessere und minder gute Elemente: dem besseren Gliede einer solchen Familie wird dann unter irgend einem leicht gefundenen Vorwand gleich bei Beginn des Engagements gekündigt, die Anderen aber werden behalten. Nun muß das bessere Individuum, aus Rücksicht für das Engagement der Uebrigen, sich auf's „Bitten" verlegen und sich noch glücklich schätzen, wenn es mit halber Gage wieder angenommen wird. Auch solche Engagements kommen vor, wo gar keine Gage

*) Das Jammerbild der Sommerbuden hat sich selbst wohl längst gerichtet, darüber kein Wort mehr.

**) S. „Recensionen."

gezahlt, ſondern blos von Zeit zu Zeit eine Einnahme bewilligt wird. Dann muß der oder die Betreffende von Thür zu Thür einladen (wir hätten bald geſagt „betteln") gehen, und dabei macht noch die Direktion, welche die Hälfte der Einnahme, nach Abzug der ſo hoch als möglich angerechneten Koſten, für ſich nimmt, das beſte Geſchäft. Eines der vortheilhafteſten Engagements, welches wir je geſehen haben, war das eines jungen Mannes, der aus „Paſſion" zum Theater gegangen war. Er ſpielte faſt täglich und mitunter auch bedeutende Rollen; aber weil er noch „Anfänger" und von Hauſe aus eine Zulage von 10 Gulden! erhielt, ſo bezog er während des erſten halben Jahres gar keine Gage! Eines Abends wurde der arme Teufel, der, um ſich einzuſpielen und ein Repertoir zu erlangen, dieſen Kontrakt eingegangen war, vor Beginn der Vorſtellung ohnmächtig: er hatte ſeit vierundzwanzig Stunden nichts gegeſſen! — Eine ziemlich ähnliche Stellung nahm ein junger Mann aus altadeliger Familie bei dem Stadttheater in Magdeburg ein, nur mit dem Unterſchied, daß derſelbe einen monatlichen Zuſchuß von zwanzig Thalern erhielt und ſich mit „Anſtandsrollen" und — Statiſten begnügte. Wenn dieſer wohlfeile Künſtler, der ſonſt ein mädchenhaftes Ausſehen beſaß, ſich nur einen Schnurrbart ankleben, ein Schwert umgürten oder eine Perücke aufſetzen laſſen konnte, ſo war ſeine Theaterleidenſchaft geſtillt. Hätte ihn Fortuna leider vielleicht mit „Göttern" gefegnet, ſo würde aus ihm ein Kunſtliebhaber à la Graf Hahn geworden ſein. —

Daß die Mitglieder obiger Bühnen eine Nebenbeſchäftigung annehmen, iſt ſehr gebräuchlich. Wir ſahen z. B. einen erſten Komiker, der zugleich Zettelträger war, oder beſſer geſagt, einen Zettelträger, der gleichzeitig die erſten komiſchen Rollen ſpielte. Auf dieſe Art erſparte die Direktion abermals eine Gage, indem das, was für die Zettel einging, den Komiker ernähren mußte. Das Einſtudiren, Scenſiren, Probiren exiſtirt auf ſolchen „die Welt bedeutenden" Brettern nicht. Man weiß gewöhnlich heute nicht, was morgen gegeben wird. Die Rollen werden nicht gelernt, ſondern bei den Proben buchſtabirt, bei der Vorſtellung dem Souffleur nachgeſottert, „um es am Ende geh'n zu laſſen, wie's Gott gefällt." Wir kannten einen Direktor, der ließ Nachmittags das Stück probiren, welches für den nächſten Tag beſtimmt war, ſo daß die Schauſpieler eine Stunde nach der Probe bei einen Stücks das andere ſpielen mußten.

Um dieſer grauenhaften Entſittlichung beim Theater und der ſchmählichſten Mißhandlung der Kunſt zu begegnen, — denn das Publikum leidet darunter und wird endlich ſelbſt demoraliſirt, — müſſen wir noch dahin gelangen, daß die Stadt-Obrigkeiten ihre Bühnen **ohne Abgaben** zur Verfügung ſtellen und ſelbſt für die Erhaltung derſelben, wie es bei anderen Bildungsanſtalten zu geſchehen pflegt, thätig ſind. Man wähle zu Bühnenvorſtänden verſtändige, redliche Männer, die das kunſtgelehrte Geſchäft mit Lauterkeit, einer rein künſtleriſchen Liebe und mit praktiſchem Sinn für das Zweckmäßige zu betreiben verſtehen. Das Finanzgeſchäft verbleibe der ſtädtiſchen Verwaltung, der die Einnahmen zufloſſen und die den Direktor und das Künſtlerperſonal zu beſolden hätte. Wo Männer für die artiſtiſche Leitung nicht gewählt werden können, da müßte man auf den Schauſpielerſtand ſelbſt zurückgreifen und einen kunſtgebildeten und erfahrenen Künſtler, der nicht mehr als ſolcher aktiv zu ſein braucht, zum Bühnenvorſtand anverſehen. Die Theaterleitungen einer Caroline Neuber, eines Echof, Schröder, Iffland, J. C. Gerber, Ringelhardt, Haake, Ed. Devrient u. ſ. w. möchten vielleicht ein günſtiges Vorurtheil erwecken. Gegenüber gegen allen profanen Einfluß, weiß ſolch praktiſcher Künſtler die Forderungen ſeines ſchwierigen Amtes: eine glückliche Wahl zur Darſtellung geeigneter Werke, mit gerechter Berückſichtigung der lebenden dramatiſchen Dichter; einſichtsvolle Rollenvertheilung und äſthetiſche Anordnung des Zuſammenſpiels u. ſ. w. mit gewiegter Sicherheit auszuführen.

Wenden wir uns zu dem **Schauſpieler**.

Unwiſſenheit, Eitelkeit, leichter Erwerb, frivoles Leben treiben meiſt aus den überhand nehmenden Liebhabertheatern oder aus der Maſſe des Opern-Schauweſen-Bedarfs (Chor und Ballet) in den großen Städten die ſchnellfüßige Jugend zum Theater: um das tägliche Brod „ſpielend" zu verdienen. Die Provinz, nebſt ihren Wandertruppen, nimmt dieſe ſtädtiſchen Flüchtlinge nothgedrungen in ihren Schooß auf. Ein ſchlanker Geſelle, eine luſtige Nymphe, findet immerhin hinter den Wolken eines papiernen Himmels ſchützende Arme. Ob der Profane Schule, Geſittung, Bildung des Körpers und Geiſtes, einen guten Ruf, geläuterte Grundſätze über die Schwelle des Tempels trägt, — ob er von alledem nur Etwas auf die Bretter bringt, wodurch der edlere Menſch ſich für die Kunſt berufen fühlt, darnach zu fragen, welche Unhöflichkeit! Und doch wird man einmal dieſe wichtige Frage, früh oder ſpät, beantworten **müſſen**.

Was bringen obige Leuchten der Bühne zu?

Straffe Sehnen, eine derbe Lunge, ab und zu ein

gutes Gedächtniß, eine erträgliche Außenseite, begleitet von allen feinen oder derben Nüancen der Gefallsucht und Liebelei, eine geläufige Zunge und unverwüstliche Keckheit, das sind heutigen Tages die gewöhnlichen Vorzüge der Aspiranten. — Doch giebt's auch sehr erfreuliche Ausnahmen. — Die Mehrzahl der Genannten führt aber der blinde Leichtsinn auf das Theater. Nach dem Verlust ihrer wenigen Mutterpfennige haben sie nur noch eine Losung: Brod! Des Ruhmes Seifenblasen sind zersprungen. Wie verzweifelte Fechter beginnen sie nun einen mühseligen Kampf um ihres Lebens Existenz. Wem das Glück hold ist, der erreicht auch einmal auf den unablässigen Zigeunerfahrten eine Stellung bei einer Stadt- oder Hofbühne. Wird auf diese Weise das Ziel reicherer Belohnung für langes Talent erreicht, dürfen dergleichen Schauspieler und Schauspielerinnen als Schulfüchse mit den Meistern in Reih' und Glied auf dem Theaterzettel prangen, theilt vielleicht sogar die traurige Nothwendigkeit bei der Rollenbesetzung ihre Brauchbarkeit, — dann tritt gewöhnlich eine bisslige Ueberhebung an den Tag: sie fühlen plötzlich sich als „Künstler," ohne je zu dem Bewußtsein zu kommen, daß doch das Handwerksmäßige ihrer Darstellung jede Harmonie einer Kunstschöpfung auflöst.

Es ist so abgeschmackt wie unbewiesen, wenn vielfach in unseren Tagen von sogenannten „Bühnen-Praktikern" die Behauptung vertreten wird, daß nur noch mit einer schauspielerischen „Mittelmäßigkeit" ein gutes Ensemble herzustellen sei, und man der „Kunstgrößen" an den Theatern entbehren könne, weil mit Letzteren das jetzt so beliebt gewordene „Intimitätsprinzip" unausführbar. Zeigt uns jedoch eine Regie, die sich selbst und das Wesen der Kunst begriffen, ob sie es auf die Länge mit der „gepriesenen" Mittelmäßigkeit bei einem gebildeten Publikum wagen möchte! Hat sie den Muth zu solchem mißlichen Wagniß, so versteckt sich nur ihre eigene Schwäche, Unkenntniß und Cäsarismus dahinter, da jede „Größe" ihr unbequem und ihrer Stellung schädlich werden muß. Es giebt leider in Deutschland manche Theater-Regie, auf die die Worte passen, welche Montalembert, die heutige Jugend betreffend, in der am 17. August 1857 stattgefundenen Sitzung der fünf Akademien aussprach: „Sie ist indifferent, entnervt, ohne höheres Streben, lau und mißmuthig gegen alles Nicht-Mittelmäßige; heißhungrig nach Ruhe, die sie nicht verdient, und zu den trägerischen Freuden einer ephemeren Sicherheit resignirt."

Sucht man erst nach die „Hohenpriester" der dramatischen Kunst zu verdrängen, dann reißt man auch die holzprächtigen Tempel derselben ein: ihr Zweck, ihre Bestimmung ist zerstört. Wer möchte von der frivolen Mittelmäßigkeit für den jungen Schauspieler Gewinn und Segen erwarten wollen?

So wie die Ansicht ganz und gabe ist, unser heutiges Theater nur durch entschiedenes Einschreiten der Regierungen vom gänzlichen Verfall zu retten, so will z. B. auch Holtei bei einer Regeneration des Schauspielerstandes, das agirende Mittelglied zwischen Dichter und Publikum, verfahren, um ihn von dem „confusus canaillorum" zu säubern, aus dem jetzt leider nothgedrungen Intendanzen und Direktionen ihre Lücken ausfüllen müßten, denn „nur ein Gewaltakt kann retten!" Holtei, auch Direktor gewesen, dringt ferner auf die Verminderung von drei Viertheilen des „Theatergesindels," ohne die „feine Purifikation des vierten Viertheils zu hoffen" wäre. Er dringt auf „die Vernichtung eben so vieler Truppen, im Verhältniß von drei zu eins!" und auf „die Aufhebung sieberder Bühnen in allen Städten, die weniger als 50,000 Einwohner haben." Zu dem Ende will Holtei zur Erreichung soliderer Schauspieler „gute, ordentlich geführte Wanderbühnen," die sich dann „Sicherstellung und bessere Existenz" erwerben könnten, einführen, weil sie „die wahren lebendigen Theater- und Lebensschulen" zugleich seien.

Der erfahrene Holtei selbst zweifelt nicht, daß „Stimmen" sich gegen „diese Theorie" von reisenden Truppen erheben werden und mit Recht. Die Wanderbühnen haben für ihre Zeit Gutes geleistet, den heutigen Ansprüchen genügen sie nicht mehr: sie sind antiquirt. Nur durch die Vernichtung der Eisenbahnen und der Dampfschifffahrt dürfte den Wanderbühnen mit ihrer polnischen Wirthschaft wieder Eingang zu verschaffen sein, und auch dann möchte uns der liebe Gott davor bewahren! Wandernde Muster-Bühnen dagegen, hervorgegangen aus dem Zusammenwirken ausgezeichneter Schauspieler und Schauspielerinnen, von denen Seydelmann schon gegen uns mit künstlerischer Begeisterung schwärmte, hätten auch für unser Theater praktischen Zweck und ein würdiges Ziel. Und sind wir vielleicht etwa noch von den „Wandernden Bühnen" so gar weit entfernt? Was bedeuten denn jetzt die Gesammt-Gastspiele der Wiener, Dresdner, Schweriner Hofschauspieler, denen sich schon die Franzosen und Italiener zugesellt haben? Gesammt-Gastspiele in Schauspiel und Oper! heißt die Parole, denn es setzt schon nicht geringe Kühnheit und herkulische Schultern voraus, will ein „Einzelner" ein Gastspiel auf sich zu nehmen wagen. Es steht

unbestritten fest, daß Schauspieler, Sänger und Direktion heut zu Tage hauptsächlich nur noch das bestimmt ausgesprochene Ziel verfolgen wollen, klingendes Geschäft zu machen. Daß die Künstler dagegen dieß sirenenhaft verlockende Ziel jetzt durch größere Vereinigung, durch Zusammenwirkung ausgezeichneter Kräfte, eine „interessante Darstellung" anzustreben schienen, dürfte, wie unvollkommen auch die Anfänge noch in München, Berlin, London ꝛc. ꝛc. ausgefallen, in Zukunft von Bedeutung für die Reformation der deutschen Bühne und deren Vertreter werden können. Wir erkennen nämlich in diesen schon zur Mode gewordenen Gesammt-Gastspielen, deren wahres Gedeihen man nicht genug fordern kann, bereits die ersten schüchternen Versuche, „wandernde Musterbühnen" (die, mit einem kunstgebildeten Direktor an der Spitze, später für eine Assoziation Korporationsrechte zu erwerben hätten) zu bilden, wie sie eben unserer Zeit entsprechen möchten. Lange arbeitete freilich noch Alles unbewußt zu diesem Zwecke hin, gleichsam in einem dunkeln, aber unwiderstehlichen Drange, und nur der materielle Zug nach Erwerb machte sich bei dergleichen Gesammt-Gastspielen geltend, für die das Publikum, einzelner hervorragender Mitglieder wegen, Theilnahme zeigte; indeß wird man unversehens, wie ungern auch, in diese lückenhaften Gastspiele die „Kunst" einzuschmuggeln für durchaus nothwendig finden, um endlich durch sorgfältig studirte Gesammt-Vorstellungen das Unternehmen in Blüthe erhalten zu können. Denn daß es liederliche „Gesammt- oder Vereins-Gastspiele," um gleicherweise aus dieser Mode blühende Münze zu prägen, künftig nicht allein thun werden, hat sich schon als erwiesen herausgestellt, indem die „unorganisch zusammengeblasenen" Schauspiel- und Opernvorstellungen im Großen und Ganzen spurlos an dem Publikum vorüber gingen und gehen, trotzdem das unendbetliche „Blech" der Reclame in allen möglichen Schmeichelweisen erscholle. Und trotz alledem, welche hoffnungsvolle Perspektive eröffnen genannte „Gesammt-Gastspiele" für unsere deutsche, im Staub darniederliegende Bühne! Welche künstlerische Stellung, welchen pekuniären Vortheil, welche Rechte, welchen Schutz gegen Direktion, Theateragentur u. s. f. könnte der deutsche Schauspieler und Sänger, bei nur einiger Einsicht in das Wesen solcher Gesammt-Gastspiele, sich erringen! Die Wiedergeburt der deutschen Bühne, um mit Immermann zu reden, wenn sie noch einmal erfolgen soll, ist keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig.

Wie ist nun die „Verminderung" der Bühnen und des Bühnenproletariats auf friedlichem und gesetzlichem Wege zu ordnen und herbeizuführen?

Diese Frage muß von dem deutschen Schauspielerstand selbst gelöst werden.

Von wirksamen Bestrebungen, die die Ausbildung von Kunstjüngern bezweckten, haben wir zu allen Zeiten gehört. Nennen wir: Caroline Neuber (1735), Ekhof in Hamburg (1767) und in Gotha (1775), Iffland in Berlin (1798), Schröder in Hamburg (1790), Goethe in Weimar, Hacke in Breslau, J. C. Gerber in Kassel (1825), Immermann in Düsseldorf u. m. A. Auch von Schauspieler-Vereinen weiß das deutsche Theater zu erzählen. So hatte sich z. B. in Berlin ein solcher (Dezember 1834) aus königlichen Schauspielern constituirt. Mitglieder waren: Lemm, Grua, Ed. Devrient u. A. m. In Braunschweig bestand schon vor 1824 ein eben solcher Verein, den man scherzweise die „36 Musen" nannte, in welchem sich Gelehrte, Künstler ꝛc. versammelten, um durch Austausch künstlerischer Interessen Belehrung, Genuß und Unterhaltung zu finden. Ob jenes Kunstkränzchen noch besteht, wissen wir nicht: der mit minutiöser Vorsicht begründete Berliner Schauspieler-Verein ward aber von der Zeitwoge weggeleckt, trotzdem er mit so guten Ab- und Aussichten begann, und im Allgemeinen auf bildender Grundlage ruhte. An diesen anderen Bühnen hat sich ebenfalls das Bedürfniß in minderem oder stärkerem Grade fühlbar gemacht: Vereine mit entsprechender Tendenz zu stiften. Wo liegt die Schuld, daß man so wenig zu erfreulichen Resultaten gelangte, wenigstens nicht zu solchen, die der Bühne und ihrer Genossenschaft wirklich zu Gute kamen?

Antwort: Weil alle diese Vereine in keiner lebendigen Wechselwirkung mit der jedesmaligen Direktion standen; weil der Schauspieler wohl das Streben hatte, sich einseitig anzuregen und zu bilden, aber nichts geschah, was in anfassender Weise für die Bühne und deren jüngeren Nachwuchs praktische Bedeutung in sich trug. Mit einem Wort, es fehlte diesen Vereinen jede Bedingung der fruchtbringenden Lebensfähigkeit für den Schauspielerstand, die bei einer guten Aussaat mit Fug und Recht erwartet werden durfte: Die Ernte fiel in den Brunnen, und die Bühne sank, ungeachtet aller wohlgemeinten Schutz- und Stützmittel, zum Tummelplatz für Kunz und Peter herab. Selbst der Berliner Schauspieler-Verein wollte zu nur „in der Lossagung von allen Beziehungen zu einer be-

stimmten Kunstantheil, ihren Interessen und Persönlichkeiten (während der Dauer seiner Sitzungen)" — wirken. Wir müssen gerade das Gegentheil als den wahren und einzigen Weg bezeichnen, um den Schauspielerstand in künstlerischer wie sozialer Hinsicht zu höherer Entwickelung zu entfalten, und wollen, auf das Gute der Sache allein vertrauend, unsere Ansicht zur näheren Prüfung und Anregung darlegen.

Es ist eine Thatsache, daß die sich der Bühne widmenden Jünglinge und Mädchen, mit oder ohne Beruf, keinen Ort und geregelten Anknüpfungspunkt besitzen, wenn sie sich zu weiterer scientivischer und praktischer Ausbildung anvertrauen könnten; und obgleich dies Bedürfniß „allgemein" empfunden wird schon 1775 zeigte der Gothasche Theaterkalender darauf hin), so sind bis jetzt all dergleichen Versuche, diesem Mangel energisch abzuhelfen, meist im Sande verlaufen. Die Folge war und ist, daß allenthalben sogenannte „Lehrer der Schauspielkunst" auftauchten, um Künstler und Künstlerinnen für „coulante Preise" für die Bühne „zurecht zu machen." Diese „Lehrer" rekrutiren sich gewöhnlich aus gewesenen oder noch engagirten Theatermitgliedern (meistens verkannte Genies), aus Doktoren (vielfach der Medizin), Handwerkern (z. B. in den Liebhabertheatern) und — Kunst-Enthusiasten. Talentlosigkeit, Unwissenheit, guter Wille und empirischer Handwerksgeist führen da eine tolle Wirthschaft: Alles zum Gedeihen der Kunst! Auf diese Art weiß auch die graziöse gebte Hand einiger für das Wohl der Schauspielerinnen mütterlich besorgter Damen sich ein hübsches jährliches Nadelgeld heraus zu „lehren." Auch Provinz-Bühnen-Vorstände machen es sich à la Iffland, wie sie glauben, zur Aufgabe, sogenannten „Volontairs," die natürlich für ihre Leistungen wenig oder gar keine Gage erhalten (manche zahlen noch zu), ihre Bühnen als praktische Uebungsschule zu überlassen. Ja! selbst erste Bühnen schicken solchen Direktoren ihre zu vorzüglich, auf Vermittelung oder Empfehlung, engagirten Schauspieler oder Sänger zu, um ihnen „Routine" beibringen oder sie „brauchbar machen" zu lassen. Von etwaigen Erfolgen hat man freilich wenig Gutes zu erzählen; eine Controlle giebt's nicht, und soll einmal ein schauspielerisches Lumen aus „Nützlichkeitsgründen" poussirt werden, oder die etwaige Tüchtigkeit eines Lehrers, einer Lehrerin öffentlich darthun, desgleichen den Scharfblick eines Direktors in „Auffindung eines Schauspieler-Genies" feststellen, so wendet man sich an die dienstgefällige, aber auch schon berüchtigte Frau „Reclame."

Wie ist solchem wilden Naturalismus endlich ein Ziel zu setzen?

Antwort: Bei jedem Theater müßte, durch ein Gesetz dazu verpflichtet, ein Schauspieler-Verein, mit Hinzuziehung einsichtsvoller Dramaturgen und Lehrer zu diesem Zweck geeigneter Wissenschaften, bestehen, der nicht allein auf künstlerische Ausbildung unter sich hinarbeitete, sondern zugleich die Würde und der Direktion gegenüber das Recht besäße: die sich der dramatischen Kunst Widmenden zu prüfen: Erweist sich ein Solcher zu dem Kunstberufe nicht befähigt, so muß er unnachsichtlich zurückgewiesen werden. Dieser Grundsatz, mit drakonischer Strenge aufrecht erhalten, sichtete schon allein die Reihen der Wandertruppen auf so mörderische Weise, um eine Legion von Direktoren zur Niederlegung ihres Geschäfts aus Mangel an Schauspielern und Schauspielerinnen zu zwingen; denn jeder Direktion müßte die gesetzliche Pflicht obliegen: keinen Schauspieler im Engagement zu halten, der nicht ein Aufnahme-Zeugniß in den Schauspielerstand, von irgend einem Schauspieler-Verein ausgefertigt, beibringen könnte. Ein solches Aufnahme-Zeugniß*), von einer Intendanz oder Direktion unterzeichnet, wäre als das der Tüchtigkeit zu betrachten.

Was hat der Schauspieler-Verein im Allgemeinen zu thun und anzustreben?

Antwort: Den aufgenommenen Schülern (der Jüngling bedarf dazu in der Regel das Abgangs-Zeugniß von Ober-Secunda, das Mädchen eine dem entsprechende Bildung) muß der Verein in Rede und Bewegung Unterricht ertheilen. Kunsttheorie, Geschichte, Sprachen, Tanz, Gymnastik, Exerzíren u. s. w. haben andere Lehrer zu übernehmen. Die mehr vorgeschrittenen Schüler hätten über vorzügliche dramatische Schriftwerke und über ihre darin zu gebenden Rollen kritische Aufsätze zu liefern: Ein Mittel, über sich selbst und die Kunst zum Bewußtsein zu kommen, und der heutigen Kritik gegenüber höchst nothwendig. Trügen diese Aufsätze auch nicht das Gepräge der Vollendung an der Stirn, so würde immer durch solche angeregte Geistesübung Stoff zu ernsten Betrachtungen geboten, die dem ausübenden Künstler künftig von großem Nutzen wären.

Wie beschwerlich ist nicht der Anfang für den Anfänger durch das aufgegebene Debüt einer großen

*) So viel uns bekannt ist, hat nur Stuttgart dergleichen Zeugnisse von Stuttgart aus mehreren jungen Künstlern und Künstlerinnen ausgestellt.

oder kleinen Rolle. Er muß entweder mühsam den steilen Weg der Erfahrung gehen, oder eine tüchtige Vorschule aus freiem Willen durchgemacht haben. Mit dem gewöhnlichen „Einpauken“ einiger Rollen ist weder etwas erreicht noch gethan; dem Schüler muß eine Grundlage gegeben werden, auf der er je nach Anlage seines Talents „selbstschaffend“ zu Werke gehen kann. Zweckentsprechend bleibt anfangs für den Jünger die Rezitation gewählter Prosa zur Ausbildung der Artikulation und des Tons, später Gedichte u. s. w. Zur demnächstigen Berichtigung seiner Auffassung und seines Urtheils hätte sich derselbe vorher über den Grundgedanken jedes Vortrags auszusprechen und dann zu memoriren. Alles das unter den Augen des Vereins. Wie leicht läßt sich nicht bei solchen Gelegenheiten des Schülers Geistesfähigkeit für Seelenmalerei im Ton, Ausdruck und Geberde, besonders bei beschreibenden Gedichten ꝛc., beobachten und beurtheilen. Der Schüler steht nicht im Theaterkostüm, sondern in seiner bürgerlichen Kleidung da, und muß hier, ohne alle Hülfe von Außendingen, sein innerstes Vermögen offenbaren. Wie seine geistige Beredsamkeit durch unsere Zeichen der Hände und Füße, der Augen wie des Gesichts, sowie durch die ganze Haltung des Körpers sich schön und treffend versinnlicht, dies Alles kann hier von dem Kenner weit ruhiger und einsichtsvoller geprüft werden, als in einer aufgegebenen Rolle, wobei die äußerlichen Eindrücke oft leidige Hülfsmittel werden und selbst der Lüge einen Anstrich von Wahrheit geben können. Eine vorhergegangene Stufenleiter der Rede dagegen durch alle Gattungen der Gedichte bis zum Vortrage dramatischer Charaktere und deren schließliche Darstellung auf der Bühne, würde jedenfalls einen sichern und ehrenvollen Weg auf die heißen Bretter vorbereiten, und von den verponten „Versuchen“ wäre das Publikum, dem ja zuletzt Alles zu gute käme, für immer befreit*).

Der Einwurf, daß die mögliche Rivalität, die sich durch künstlerische Heranbildung jüngerer Talente die Schauspieler selbst unter sich erziehen dürften, einem solchen Schauspieler-Vereine nicht förderlich wäre, möchte einerseits bei dem bekannten Egoismus und Rollenneid der Künstler nicht ganz unrichtig sein, aber andererseits ginge diese Ansicht zu weit, wenn man dem gesammten Schauspielerstand die Hebung seines eigenen Berufs aus persönlicher Eitelkeit nicht zutraut und deshalb auch in Zukunft nicht zutrauen wollte. Auch der Schauspieler hat Kraft und sittlichen Muth in sich, dem Guten sich nicht zu entziehen und es zu fördern, sobald er wirklichen Ernst sieht und nicht mehr zu sagen hat: es hilft ja doch nichts! Alles ist Spiegelfechterei oder Tartüfferie.

Sobald der Verein es an der Zeit hält, einen Kunstjünger „öffentlich“ auftreten zu lassen, so müßte, wie bei der Aufnahme, der Direktion ein dahin zielender Beschluß vorgelegt werden, die dazu verpflichtet wäre, denselben dem Publikum vorzuführen. Nach diesem öffentlichen Auftreten erhält der Jünger sein Abgangszeugniß vom Verein und wandert in's Engagement. Auf einen näheren Organisationsplan des Vereins muß an dieser Stelle einzugehen verzichtet werden.

Was den Bühnen-Schriftsteller anlangt, so halten wir es für eine unbedingte Nothwendigkeit, daß derselbe mit dem Schauspieler und Direktor in der innigsten Verbindung lebe und strebe, um ein gutes Repertoir zu Stande zu bringen, und dadurch sich selbst eine anständige Existenz sichere. Es darf durchaus nicht in dem alleinigen Ermessen einer Direktion liegen, Stücke anzunehmen oder mit der bekannten Phrase: „Ich bedaure“ ꝛc. abzulehnen. Der oben besprochene Schauspieler-Verein würde auch hier eine wohlthätige Wirksamkeit entwickeln, indem ihm (dem geistlich bewußten!) mit Hinzuziehung der Direktion eine berathende und beschließende Stimme über An- oder Nichtannahme eines Stückes zustehen müßte. Die dramatischen Dichter hätten sich überhaupt einmal darüber zu einigen, welche Stellung sie zu dem Theater einnehmen wollen und können, und bilden sie nur einen festgeschlossenen Körper, so müßten wir wahrlich nicht, wie das Theater ihnen Widerstand leisten sollte, da es den Direktoren doch unmöglich wäre, ohne „neue Stücke“ zu bestehen. Es hängt ja Alles eins vom andern ab! Nur muß man keine „Arbeit“ scheuen, frisch handeln und — einig sein!

Mit Zugrundelegung einer älteren französischen Einrichtung wollen wir in Kürze ein Verfahren anfolgen noch nicht beurtheilen lassen. Wir können alle dergleichen Bestrebungen mit dem größten Danke begrüßen!

*) Ein in „hohem Auftrage“ von dem Professor Rotscher 1848 ausgearbeiteter Plan zur Errichtung einer Theaterschule in Berlin für darstellende Künstler, der ganz vortrefflich angelegt und einen staatlichen Jahreszuschuß von höchstens 5000 Thlr. beanspruchte, hat leider keine Verwirklichung erhalten. — Die im August 1862 in Dresden gegründete Theaterschule, die neben einem Conservatorium für Musik besteht, hat sich an ihren Er-

deuten, und diese höchst wichtige Angelegenheit den dramatischen Schriftstellern selbst zum weiteren gedeihlichen Ausbau überweisen.

Ein Schriftsteller z. B., der ein neues Stück vollendet hat, sendet es dem Schauspieler zu, der zur Zeit die laufenden Angelegenheiten des Schauspieler-Vereins besorgt. Dieser (Sekretär) benachrichtigt den Direktor und den Verein davon, welcher jeden Montag und Donnerstag zu diesem Zwecke eine Sitzung halten müßte. Man bestimmt durch Majorität den Tag, an welchem das in Rede stehende Stück vorgelesen werden soll (und das kann vom Direktor, einem Schauspieler oder von dem Autor selbst geschehen), und der Sekretär verkündet's dem Verfasser*). Nur der Autor oder Derjenige, welcher das Stück eingereicht, kann bei der Vorlesung zugegen sein. Nach derselben aber entfernt er sich, und man sammelt das Urtheil. Zu diesem Zwecke theilt der Sekretär jedem Schauspieler und jeder Schauspielerin drei Kugeln aus: eine weiße für die Annahme des Stückes, eine gefleckte für die Annahme mit Veränderungen, eine schwarze für die Ablehnung. Die Meinungen werden von Jedem je nach der Ancienneté vorgetragen, gemeinschaftlich erwogen, und dann der Autor von dem Resultat in Kenntniß gesetzt. Sind Veränderungen beliebt worden und hat der Dichter darein gewilligt, so wird eine zweite Vorlesung angesetzt, und hier völlig ohne weitere Rücksicht entschieden. Die Anwesenden erhalten dann nur weiße und schwarze Kugeln. Ist das Stück angenommen, so theilt der Verfasser an die Schauspieler und Schauspielerinnen die Rollen nach eigenem Ermessen aus. Bei dem Dafeyn wäre dasselbe Verfahren einzuhalten. Was den Ehrensold oder die etwaige Tantième für den Dichter und Komponisten betrifft, so möchten die Küstner'schen Bestimmungen vom 20. April 1847 so lange bestehen bleiben, bis die Autoren sich über neu formulirte Anträge geeinigt. Holtei, Gottschall u. A. haben bereits damit begonnen, nur sind noch keine Resultate erzielt.

Den freien Einlaß in's Theater endlich — wie das sehr häufig zu geschehen pflegt — können wohl billigerweise nicht angehende Schriftsteller verlangen, die erst für die Bühne zu schreiben beabsichtigen. Ein freier Theater-Einlaß muß von der Anerkennung und der Wirksamkeit eines Dichters oder Komponisten abhängen. Ein Verfasser z. B. von sechs fünf- oder zehn drei- oder dreißig einaktigen aufgeführten Stücken müßte bei der deutschen Bühne auf seine Lebenszeit, von einem Schauspiel von fünf Aufzügen auf drei Jahre, von drei Aufzügen auf zwei Jahre, von einem Akte auf ein Jahr den Einlaß für seine Person frei haben.

Unter solchen und ähnlichen Bedingungen, ernst und besonnen ausgeführt, ist Hoffnung vorhanden, den alten Schmutz bei der deutschen Bühne zu entfernen*). Das Heranbilden des Kunstjüngers wäre der Stolz und die Zierde jedes Schauspieler-Vereins, dessen Zweck und Ziel in der öffentlichen Wirksamkeit wurzelte, und es läge somit ganz in der Hand des Direktors und Schauspielers, sich selbst ehrende und geachtete Mitglieder wie Kollegen zu schaffen. Nur solche humane kunstfreundliche Uebereinstimmung der Gesinnungen und Ansichten zwischen dem Bühnendichter, Direktor und Schauspieler kann zur Hebung und Besserung unserer heillosen Theaterzustände beitragen, kann der Kunst, dem Schauspielerstand, jedem einzelnen Individuum und dem Publikum Ehre, Würde und Achtung erwerben.

Vor allen Dingen: Einigung zwischen Direktion, Schauspielerthum und Bühnendichter.

An die Arbeit, meine Herren!

*) Dem Vorschlag Hebbel's in den „Stimmen der Zeit," daß jedes eingereichte Stück von einem Schauspieler „öffentlich" vorgelesen werden müsse, um von dessen Erfolg, den es beim Publikum erntet, seine Aufführung abhängig zu machen, können wir nicht unbedingt beipflichten. Zwischen einer Vorlesung, auch mit vertheilten Rollen, und einer Darstellung besteht doch ein kaum auszugleichender Unterschied. Und würde nicht ferner die öffentliche Vorlesung eines Stückes den Glanz seiner Neuheit abschwächen müssen? Ein ungetheiltes Interesse verlangt die erste Darstellung eines Stückes.

*) Nähme man zuerst in Preußen, Sachsen und Baden die Theater-Reformvorträge mit Kunstverstand und Energie in die Hand, die übrigen deutschen Bühnen würden sich den errungenen Verbesserungen nicht entziehen können. Wir lassen gern unsere Vorschläge fallen, können geringerer zur Sprache. Doch nicht durch Vorschläge allein wird der tiefgesunkenen deutschen Bühne wieder aufgeholfen! Die Verwirklichung eines Vorschlags kostet aber Mühe und Arbeit? Gut denn; zeigen wir, daß wir unverdrossene Arbeiter sind, wenn es der Ehre der nationalen Schauspielkunst gilt.

Andeutungen über den Begriff und das Wesen der künstlerischen Conception.

Es herrschen über die Natur der Conception so wenig klare Vorstellungen, daß es uns als Bedürfniß erscheint, darüber eine klare Anschauung zu verbreiten. Die Conception bildet in jeder Kunst das erste Moment der künstlerischen Thätigkeit. Ohne sie ist überhaupt kein Künstler zu denken! Man könnte sie am besten als die innere oder ideale Anschauung bezeichnen, welche allemal Product der freien Phantasie ist. In der Conception offenbart sich nun das erste Kennzeichen des Genies, und hier hat Lessing's Wort über Rafael in Emilia Galotti seine volle Wahrheit. Aber den Künstler macht erst die Ausführung seiner Conception, d. h. das reale Moment. Es ergeben sich nun für das Verhältniß der Conception zur Ausführung drei verschiedene Momente. Erstens: die Conception kann das Vermögen der Ausführung überwiegen, d. h. das ideale Moment der inneren Anschauung kann bedeutender sein, als die Ausführung derselben. Zweitens: die Ausführung kann die Conception überwiegen, oder das reale Moment ist mächtiger und bedeutender, als das ideale Moment. Drittens: die Conception und die Ausführung stehen im Gleichgewicht zu einander, und dies ist der eigentliche Boden der höchsten künstlerischen Thätigkeit. Alle großen Künstler aller Zeiten und Völker haben das mit einander gemein, daß beide Momente, die Conception und die Ausführung, stets im Gleichgewicht zu einander standen. Dies offenbart sich ebenso bei Sophokles als bei Phidias; ebenso bei Rafael als bei Shakespeare und Mozart.

Da, wo beide Momente nicht im Gleichgewicht stehen, das eine also das andere überwiegt, erscheint stets entweder die Conception oder die Ausführung in gewissem Sinne ohnmächtig. Die Conception überwiegt dann die Ausführung, wenn in der Ersteren mehr enthalten ist, und in ihr ein größerer Reichthum waltet, als durch die Ausführung zur Anschauung gekommen ist. Wenn aber die Ausführung die Conception überwiegt, so war offenbar der reale Factor, die Technik, mächtiger und entwickelter, als die Conception. In beiden Fällen muß in der Kunstbetrachtung ein höheres Gewicht auf die Conception, als auf die Ausführung gelegt werden, da durch sie der Künstler eigentlich erst Künstler ist. Alle wahrhafte Kritik richtet sich daher zunächst auf die Conception und untersucht ihren Werth. Sie ist daher vor Allem geeignet unser höchstes Interesse an dem Künstler zu erregen und uns für ihn zu begeistern. Wo die Ausführung die Conception überragt, kann es leicht kommen, daß die Technik als solche zu sehr in den Vordergrund tritt, und unser Interesse mehr in Anspruch nimmt, als sie eigentlich sollte. Die interessanteste Beschäftigung für den Kunstphilosophen bilden offenbar diejenigen Werke, in welchen die Ausführung so weit reicht als die Conception, beide Momente sich also decken. Dies sind die ewigen Kunstwerke, welche, so zu sagen, ein- für allemal geschaffen worden sind. Da, wo die Conception und die Ausführung im Gleichgewicht stehen, erscheint sich der Künstler auch als ein wahrer Prophet und Seher, welcher, obgleich er in der Zeit erscheint, und in gewissem Sinne auch an sie gebunden, doch zugleich über aller Zeit steht. So groß sind Sophokles, Rafael, Mozart und Shakespeare! Diesen großen Künstlern gegenüber, in welchen das volle Gleichgewicht beider Momente herrscht, hat auch der Kunstphilosoph nichts anderes zu thun, als die göttliche Vernunft, welche sich im Kunstwerk offenbart hat, begreiflich zu machen und zur Anschauung zu bringen; offenbar die dankenswürdigste und erfolgreichste Thätigkeit für den Kunstphilosophen. Denn durch sie schwingt er sich auf in das Reich der Ideale, und offenbart seinen Mitmenschen zugleich das ewig Schöne und die göttliche Kraft im Menschen.

H. Th. Rötscher.

Dankbare und undankbare Rollen in der Schauspielkunst.

Mit den Prädicaten der dankbaren und undankbaren Rollen wird ein großer Unfug getrieben, so daß es wohl zweckmäßig erscheint, darüber klare Ansichten zu verbreiten. Jeder Schauspieler wehrt sich gegen undankbare Rollen und hascht nach dankbaren Rollen. Aber was verstehen wir nun unter dankbaren oder undankbaren Rollen? In der Schauspielersprache versteht man unter undankbaren Rollen alle diejenigen, welche wenig oder gar keine Gelegenheit darbieten, lauten Beifall zu erringen, und unter dankbaren Rollen solche, welche sich ziemlich mühelos lauten Beifall erringen. Aber diese Bestimmungen sind völlig äußerliche und können nicht dafür gelten, den Begriff der Sache zu erschöpfen. Unter einer undankbaren Rolle kann man nur eine solche verstehen, welche dem Darsteller keine Gelegenheit bietet, dem Publikum eine wirklich in sich abgeschlossene Persönlichkeit zu zeigen. Also Rollen, welche die darauf verwendete Mühe und den Fleiß in keiner Weise belohnen. Dankbar müssen wir dagegen jede Rolle nennen, welche dem Darsteller eine volle menschliche Persönlichkeit hinzustellen gestattet, und dadurch im Stande ist, die Gemüther zu erobern. Nur wo dies bei dem besten Willen durchaus unmöglich ist, haben wir ein Recht, die Rolle als eine undankbare zu bezeichnen. Eine Rolle, die im Organismus des dramatischen Werkes eine bedeutungsvolle und nothwendige Stellung hat, sollte eigentlich niemals als eine undankbare Rolle bezeichnet werden. In diesem Sinne hat der größte Dichter Shakespeare auch die wenigsten undankbaren Rollen, weil sie fast alle dem Darsteller gestatten, eine geschlossene menschliche Persönlichkeit vor uns hinzustellen. Selbst Regan und Goneril in König Lear dürfen in diesem Sinne kaum eigentlich undankbare Rollen genannt werden.

Wenn nun der Darsteller bei derartigen Rollen, welche nie die Sympathie des Publikums sich gewinnen können, den einzigen Lohn dafür darin finden muß, seinerseits zur Verwirklichung eines Kunstwerkes mitgewirkt zu haben, so gebietet es doch seine Ehrfurcht vor der Kunst, auch solchen Rollen seine höchste Sorgfalt zuzuwenden. Das Bewußtsein, für ein großes Ganze mitgewirkt zu haben, muß ihn für den lauten Beifall entschädigen. Aber es kann sehr wohl oft im Interesse des Darstellers liegen, einer sogenannten undankbaren und darum auch völlig vernachlässigten Rolle seinen wärmsten Eifer zuzuwenden; er erhält dadurch die Genugthuung, die Aufmerksamkeit des Publikums in einem hohen Grade auf sich zu lenken und sich zu einem Mittelpunkte des Abends zu machen.

Man wird sich beeifern, ihm den Dank auszudrücken, daß er eine bis dahin ganz vernachlässigte Rolle in ein helleres Licht gestellt und dadurch schöpferisch zum Gelingen des ganzen Werkes mitgewirkt hat. Es kann daher selbst im Interesse eines bedeutenden Talentes liegen, sich sogar um eine solche undankbare Rolle eifrigst zu bewerben. So würde ein Schauspieler von Talent sehr klug daran thun, die bisher meist völlig vernachlässigte Rolle des Brackenburg in Göthe's Egmont zu spielen, weil er gewiß sein dürfte, sich mit dieser Rolle die höchste Auszeichnung vom Publikum zu erwerben, welches erfreut sein würde, plötzlich eine so stiefmütterlich behandelte Rolle im Sinne der Dichtung vorgeführt zu sehen.

L. Ch. Löffler.

Der Graf Appiani in Lessing's Emilia Galotti.

Obgleich dem Grafen Appiani nur ein geringer Raum zur Entfaltung seiner Persönlichkeit vom Dichter gegeben ist, so hat Lessing denselben doch zu einer festen, in sich geschlossenen Persönlichkeit zu gestalten gewußt, so daß ein begabter Darsteller aus dem Appiani sehr wohl ein schönes Charakterbild gestalten kann. Der Graf Appiani schließt sich in zwei Scenen des zweiten Akts ab, deren erstere er mit seiner Braut Emilia Galotti, die andere mit Marinelli hat.

Graf Appiani ist ein Cavalier vom reinsten Wasser, von edlem Stolz und zartestem Ehrgefühl, fern von jedem Zuge des Hochmuths oder der Affectation. Genug, ein Mann, von dem man sagen kann: „Jeder Zoll ein Cavalier." Bei Appiani's Natur muß er vor Allem dem alten Odoardo eine besondere Hochachtung weihen, weil er in diesem ein Bild der höchsten Ehrenhaftigkeit erblickt; wie ihm umgekehrt Marinelli, als Gegensatz alles wahrhaft Ehrenhaften, in tiefster Seele verhaßt sein muß. Er vermag daher auch dem Marinelli gegenüber die Verachtung gegen denselben nicht ganz zu unterdrücken, ja, sie bricht sogar in einzelnen Wendungen unverholen hervor. Dennoch bewahrt Appiani dem Marinelli gegenüber seine edle, ruhige Haltung, obgleich man ihm anfühlen muß, wie widerwärtig ihm diese Unterredung ist, und wie gern er dieselbe abkürzte. Erst als Marinelli in einigen Wendungen unverholen eine Geringschätzung gegen Appiani's Braut, Emilia Galotti, herauskehrt, vermag auch Appiani seinen Unwillen und seine Verachtung gegen den Höfling nicht mehr zu zügeln: er schleudert ihm eine Beschimpfung in's Angesicht, für welche Marinelli später durch Meuchelmord an Appiani Rache nimmt.

Graf Appiani fordert in der Versinnlichung einen Darsteller, dem eine edle Haltung zur anderen Natur geworden ist, begabt mit einem Tone, aus welchem die Accente der Seele dringen, welche das edle Gemüth Appiani's offenbaren. Man wird es dem Darsteller des Appiani anfühlen müssen, daß es ihm eine gewisse Anstrengung kostet, sich so lange mit Marinelli einlassen zu müssen, und daß er, je eher je lieber, dieser Unterredung gewaltsam ein Ende mache. Die Beschimpfung, welche er am Schluß der Unterredung gegen Marinelli schleudert, darf nicht etwa nur als eine Uebereilung, wie sie der Augenblick erzeugt, sondern muß als der volle Ausdruck einer lange unterdrückten Verachtung gegen Marinelli erscheinen, für welche er daher auch sogleich zu jeder Genugthuung bereit ist.

Wird Appiani als ein Cavalier so edler Art und in so edler Haltung dargestellt, so muß er dem Zuschauer einen bleibenden Eindruck hinterlassen, und die Schatten werden auf Marinelli's Verbrechen um so schärfer fallen, je mehr Appiani uns das Bild einer wahrhaft edlen Persönlichkeit zu geben gewußt hat.

H. Th. Rötscher.

Kleine, fast unscheinbare Züge in Schiller's Don Carlos, in welchen sich der große dramatische Genius des Dichters offenbart.

Der große Fortschritt, welchen der Don Carlos von Schiller sowohl in Beziehung auf seine großartige Conception, als in der Idealität der Hauptgestalten gegen die Werke der ersten Periode darstellt, offenbart sich unter anderen auch in kleinen, fast unscheinbaren Charakterzügen, aus welchen der dramatische Genius des Dichters laut spricht. Es sind vornehmlich feine Striche, durch welche Personen der zweiten und dritten Reihe wundervoll charakterisirt werden. Folgendes diene als Beleg.

Die Herzogin von Olivarez wird als die starre Wächterin der Etiquette, und zugleich als eine sich jeder eignen Meinung enthaltende Dame des Hofes gleich im ersten Akte geschildert, indem die Königin die Frage an sie richtet, ob ihr der Aufenthalt in Madrid oder in Aranjuez lieber sei. Sie wagt nicht, auf diese Frage positiv zu antworten, sondern beruft sich einzig auf die in Spanien herrschende Sitte, das eine halbe Jahr in Madrid, das andere im Prado zuzubringen.

Der Herzog von Parma wird durch eine einzige Zeile als künftiger Held bezeichnet, indem er in der Audienz-Scene auf die Frage des Königs an ihn: „Eure Mutter, Neffe, will wissen, wie man mit euch in Madrid zufrieden ist," antwortet: „Das frage sie nicht eher, als nach dem Ausgang meiner ersten Schlacht." Durch diese einzige Zeile steht schon der künftige Eroberer von Antwerpen vor uns!

Wundervoll ist ferner das Hofgesinde in seiner vom Blick und Wort des Königs völlig abhängenden Servilität gezeichnet, indem das Hofgesinde den Admiral Medina Sidonia unmittelbar nach der gnädigen Aufnahme, welche er beim Könige gefunden hat, um-

drängt und ihm seine Glückwünsche darbringt, während man ihn vorher sorglich gemieden hatte.

Eine meisterhafte Zeichnung ist auch die des Domingo, des Beichtvaters des Königs; in ihm hat uns der Dichter den Verein höfischer Schlauheit, priesterlichen Ehrgeizes und einer durchaus intriganten Natur verkörpert. Ein Meisterstück von Charakteristik endlich bildet der Groß-Inquisitor in der Unterhaltung mit dem Könige im fünften Akt, denn wir sehen in ihm sogleich den seines hohen Einflusses und seiner Macht sich bewußten Vertreter der Inquisition vor uns, welcher sich der Monarch selbst beugen muß.

H. Ch. Kützner.

Demetrius, eine Tragödie in fünf Akten von Hebbel.

Der Demetrius von Hebbel liegt jetzt, von Freundeshand herausgegeben, vor uns, gleichsam als Vermächtniß des Dichters. Der Stoff des Demetrius übte lange schon auf Hebbel eine große Anziehungskraft aus. Auf seinem Krankenlager entzündete er noch oft seine Lebensgeister. Ein Mann von Hebbel's Selbstständigkeit konnte sich nicht damit begnügen, den uns als Torso überkommenen Demetrius nach Schiller's Absichten zu vollenden; er fühlte die Nothwendigkeit, den Bau ganz von Neuem aufzuführen. So entstand denn dieser Schwanengesang Hebbel's, für dessen Herausgabe wir dem Freunde nur dankbar sein können. Hebbel ging in der Behandlung seines Stoffes so durchaus selbstständig zu Werke, daß er nicht einmal die wundervolle Eingangsscene des Schiller'schen Demetrius benutzte. Das Hebbel'sche Werk ist voller Schönheiten im Einzelnen, welche alle das Gepräge des Hebbel'schen Genius an sich tragen. Den eigentlich tragischen Schwerpunkt aber hat Hebbel viel mehr umgangen, als wirklich ergriffen. Diesen hat Schiller nach unserer innigsten Ueberzeugung in seinem Demetrius ein für alle Mal festgestellt. Derselbe beruht darauf, daß Demetrius, von dem Recht seiner ursprünglichen Abstammung durchdrungen, den Thron der Väter zu erringen strebt; später aber von der Unächtheit seiner Abstammung unterrichtet, sich nur auf das Heroenrecht stützt, und die einmal eingeschlagene Bahn muthig und kühn verfolgt. In diesem Streben nach der Krone, welche er im guten Glauben an sein Recht fordert, geht er, und muß er an der Lüge, zu welcher er sich entschließen muß, zu Grunde gehen. Auch bei Hebbel erscheint allerdings der endliche Untergang des Demetrius in der Perspective, aber nicht mit so schlagender Nothwendigkeit gesetzt, als bei Schiller. Hebbel ist darin von Schiller abgewichen, daß er seinen Demetrius zum Bastard des Czaren Ivan macht; für die Conception der Tragödie ist aber dadurch nicht viel gewonnen. Wir haben auch trotz der Anerkennung, welche wir den vielen Schönheiten bei Hebbel willig zollen, doch die Ueberzeugung gewonnen, daß auch der Hebbel'sche Demetrius eine wirklich dramatische Entwickelung dieses wichtigen Stoffes nicht überflüssig gemacht hat, daß also der Demetrius noch immer jener endlichen Vollendung entgegenharrt. Möglich, daß Hebbel, hätte ihn der Tod nicht ereilt, später den rechten Weg gefunden hätte. Wie die Sache jetzt liegt, hat auch er den Demetrius uns als Torso zurückgelassen. Dies soll uns aber nicht hindern, die mannigfaltigen, aus Hebbel's dichterischer Eigenthümlichkeit erwachsenen Schönheiten seines Demetrius freudig anzuerkennen, eine Anerkennung, womit sich natürlich das schmerzliche Bedauern vereinigt, daß der Tod den edlen Dichter mitten in seiner Geisteskraft unbarmherzig abgerufen hat.

H. Ch. Kützner.

Wodurch hat Shakespeare in seinem Macbeth den Macduff zum eigentlich sittlichen Helden erhoben?

Es genügt durchaus nicht, zu sagen, daß Shakespeare dadurch Macduff zum sittlichen Helden erhoben, weil der Frevler Macbeth durch Macduff's Schwert fällt, denn dann könnte man wieder fragen: Warum fällt gerade Macbeth durch Macduff? sondern es muß diese Berechtigung zum Rächeramt in der ganzen Persönlichkeit des Macduff liegen. Die Kunde von dem an König Duncan vollbrachten Morde vernehmen wir zuerst in den durchdringenden Tönen von Macduff; ihm gerade ist der furchtbare Beberuf darüber zugetheilt. Zunächst tritt auch in Macduff's Seele durchaus kein Verdacht gegen Macbeth als Bösthäter des Frevels auf. Er tadelt nur die übermäßige Hast, mit welcher Macbeth die Kämmerer des Königs gleich nach dem Verbrechen getödtet. Erst als Macduff das unglückliche Vaterland verlassen, und Macbeth sich mit der Krone geschmückt hat, und das Vaterland unter Macbeth's Tyrannei seufzt, wird es ihm klar, daß Macbeth der eigentliche Frevler an Duncan sei. Fortan tritt in seine Seele nur der einzige Gedanke, das Vaterland von diesem Frevler zu befreien; aber es kommt dem Macduff nicht nur darauf an, daß ein Anderer, und wäre er auch durch das Verbrecht der zunächst Berechtigte, den Thron einnehme, sondern daß auch ein würdiger Herrscher dem Frevler Macbeth folge. Daraus erklärt sich die herrliche Unterredung zwischen Macduff und dem Erstgeborenen Duncan's, Malcolm. Malcolm dichtet sich in dieser Unterredung alle möglichen Laster an, um zu sehen, ob ihn dennoch Macduff als berechtigten Thronfolger erkenne. Erst als Malcolm, nachdem Macduff denselben lange in seiner Selbstanklage bestätigt hat, erklärt, er sei allen Lastern fremd, erfahren wir, daß Malcolm einzig und allein im Interesse des Landes seine Rolle gespielt hatte.

Aber auch Macduff muß die Frevel des Geiers von Schottland an seinem eigenen Hause erfahren. Macbeth läßt bekanntlich die Gattin und Kinder tödten, und die Letzteren dahinschlachten. Nachdem bei dieser Kunde zunächst der Schmerz Macduff's zu seinem vollen Recht gekommen, erhebt sich derselbe zum heldenmüthigen Bekämpfer des Frevlers, dem derselbe denn auch zuletzt im Zweikampf erliegt. Daß Macbeth dem Macduff im Zweikampf erliegt, ist nur der Beweis, daß der sittliche Geist in Macduff triumphirt, und derselbe sich als der eigentlich sittliche Held der ganzen Tragödie erhebt.

H. H. Lüscher.

Wie muß die Unterredung Hamlet's mit Ophelien am Schluß des berühmten Monologs „Sein oder Nichtsein" aufgefaßt und behandelt werden?

Für so wichtig man auch stets die Unterredung zwischen Hamlet und Ophelia im dritten Akte anerkannt hat, so schwebt über ihre Bedeutung doch noch immer ein ungewisses Dunkel, welches aufzuhellen wohl an der Zeit ist.

Hamlet erblickt Ophelien am Schlusse seines Monologs sitzend, und in einem Gebetbuche vertieft. Sein mißtrauisches Gemüth wähnt sogleich in der Gegenwart der Ophelia keinen Zufall, sondern eine bestimmte Absicht, und zwar daß dieselbe auf Geheiß des Königs und ihres Vaters Hamlet ausforsche und über seinen Gemüthszustand Bericht erstatten solle. Sogleich ist auch sein Entschluß gefaßt, über seinen wahren Gemüthszustand zu täuschen. Er beabsichtigt daher in Ophelien die Ueberzeugung zu erwecken, daß sein Geist wirklich gestört. Dies vollbringt er vor Allem durch die jähen Sprünge und die abrupten Uebergänge in seinen Reden. Ophelia soll nach Hamlet's Absicht die Ueberzeugung seines Wahnsinns aus dieser Unterredung schöpfen. Nun hat aber Hamlet

doch einſt wirklich Opheſien geliebt, und ihre Gegenwart übt daher noch jetzt immer einen gewiſſen Zauber über ihn aus. Durch den Leichtſinn der Mutter aber, welche mit dem Mörder ſeines Vaters eine zweite Ehe eingegangen, erſcheint ihm das ganze weibliche Geſchlecht als durchaus ſchwach und unfähig, ſich je aus eigner Kraft zu einer ſittlichen Würde zu erheben. Jedes Weib erſcheint ihm alſo der Verführung, wenn ſie anders ernſtlich gewollt wird, unterthan. Da Hamlet aber Opheſien einſt wirklich geliebt hat, ſo möchte er ſie vor dem Falle bewahren, und dem allgemeinen Looſe der Schwachheit entziehen. Da aber das Weib ſeiner innerſten Ueberzeugung nach unfähig iſt, ſich zu einer ſittlichen Würde zu erheben, ſo ſieht er es als das einzige Mittel an, ſie durch den Aufenthalt in einem Kloſter dem allgemeinen Looſe der Schwachheit zu entziehen. Hamlet's immer wiederkehrender Rath an Opheſien: „Geh' in ein Kloſter“ ſtammt daher aus dem tiefſten Abgrund ſeiner Seele, und iſt eben ſo wahr gemeint, als ſchmerzlich empfunden. Scheidet er doch durch die Verwirklichung dieſes Rathes von Opheſien für das ganze Leben. Die wiederkehrenden Worte: „Geh' in ein Kloſter“ müſſen daher, und darauf beruht ihre hohe Bedeutung, mit dem Ausdruck der tiefſten Wehmuth und des ſchmerzlichſten Gefühls geſprochen werden, denn Hamlet iſt in dieſem Rathe durchaus wahr. Nur ſo aufgefaßt, rundet ſich dieſe Unterredung im Sinne der Dichtung völlig ab, und erſcheint im innerſten Einklang mit Hamlet's ganzem Weſen.

A. Ch. Köſtlin.

Wie müſſen in der Schauſpielkunſt die Apartes behandelt werden?

Zunächſt alſo: Was haben wir unter einem Aparte zu verſtehen? Das Aparte iſt ſtets eine Rede, welche einer Perſon auf der Bühne in den Mund gelegt wird, aber ſo, daß nur einer, oder ein kleiner Theil der Anweſenden ſie wirklich vernimmt. In gewiſſem Sinne wird daher jedes Aparte etwas Geheimnißvolles haben. Dieſer Charakter darf durchaus nicht verwiſcht werden. Das Aparte muß daher ſo geſprochen werden, daß ſowohl die auf der Bühne anweſenden Perſonen, als die Zuhörer inne werden, daß hier etwas geſagt wird, das nicht für Alle iſt, aber dennoch von Allen vernommen werden ſoll. Die erſte Bedingung alſo, daß ein Aparte richtig und im Geiſt der Situation geſprochen werde, iſt, daß daſſelbe leicht und frei angeſchlagen werde, daß es alſo alle ſchweren Accente ausſchließt. Nur wer ſein Organ wahrhaft geſchult und unterworfen hat, wird auch im Stande ſein, Apartes wirkſam zu behandeln. Es liegt in der Natur der Sache, daß Derjenige, welchem ein Aparte zugetheilt iſt, raſcher über daſſelbe hinweggeht, als über eine für Alle vernehmbare Rede. Das Aparte ſoll alſo leicht und frei zugleich angeſchlagen werden, denn es ſoll ſowohl für den Zuhörer verſtändlich ſein, als doch auch noch immer den Charakter des Geheimnißvollen bewahren. Jedes Aparte wird augenblicklich vernichtet, ſobald es irgendwie verwiſcht wird; es wird aber auch um ſeine Bedeutung als Aparte gebracht, ſobald es gleichmäßig wie jede andere Rede behandelt wird. Es kann Jemand, der ein noch ſo ſtarkes und ſogar ſonores Organ hat, doch deshalb noch nicht Apartes ſprechen, denn dazu gehört, daß auch jede einzelne Sylbe zu ihrem vollen Rechte der Deutlichkeit und Klarheit komme. Nur wer ſich alſo gewöhnt hat, allen Sylben ſtets ihr Recht widerfahren zu laſſen, und wer ſich von allen ſchwer belaſtenden Accenten in der Behandlung der Rede fern zu halten weiß, kann wahrhaft Apartes ſprechen. Es liegt in der Natur der Apartes, daß ſie mit einer gewiſſen Schnelligkeit in die geſammte Rede hineingeworfen werden, daß dieſe alſo niemals dadurch beeinträchtigt wird. Dabei macht es durchaus keinen Unterſchied, ob das Aparte in der gebundenen oder ungebundenen Rede erſcheint, das Geſetz ſeiner Behandlung bleibt immer das gleiche. Es iſt von höchſter Wichtigkeit, daß das Aparte in der Rede ſtets zu ſeiner vollen Geltung komme, d. h. leicht, frei und doch zugleich leiſe und geheimnißvoll angeſchlagen werde, weil, wenn dies nicht beobachtet wird, eine bedeutungsvolle Beziehung, welche der Dichter in das Aparte gelegt hat, niemals zur Geltung kommen kann. Und doch kann das ganze Verhalten einer Perſönlichkeit zur Handlung vernichtet oder entſtellt werden, wenn das Aparte nicht zu ſeiner Geltung kommt.

Jedes Aparte soll also eine gewisse Illusion erregen, nämlich die, daß der Zuhörer, indem er das Aparte vernimmt, zugleich inne wird, daß das soeben von ihm Vernommene von Andern nicht gehört worden sei. Gewisse Situationen sind ohne die Kunst des Apartes dramatisch gar nicht wiederzugeben, denn wie könnte sich eine von allen Anwesenden abweichende Meinung oder Gesinnung im Sinne des Dichters andere kund geben, als durch das Aparte.

Es liegt endlich noch in der soeben entwickelten Natur der Apartes, daß dieselben durchaus nicht auf eine Gattung des Dramas beschränkt sind, sondern daß sie in allen Formen des Dramas, Schauspiel, Trauerspiel, Lustspiel, heimisch sein können. Es ist durchaus nicht nöthig, daß der Dichter in jedem einzelnen Falle vorgeschrieben habe, eine Rede solle als Aparte behandelt werden, dies muß sich vielmehr aus dem ganzen Zusammenhang stets mit Nothwendigkeit ergeben. Ein Mißgriff darin kann störend für die ganze Situation sein. Man halte es also gar nicht für zu unbedeutend, den Apartes eine besondere Sorgfalt zuzuwenden, denn durch ihre richtige Anwendung wird stets ein richtiges Licht auf die Situationen im Drama geworfen.

g. Th. Kützner.

Welchen Sinn hat der französische Ausdruck „Créer un rôle?"

Der Ausdruck „Créer un rôle" ist in der französischen Theatersprache gang und gäbe. Ja die Schauspieler brauchen denselben ohne Anstand von ihren eigenen Leistungen. Aber welchen Sinn hat dieser Ausdruck? Offenbar bezeichnet derselbe zunächst den Schöpfungsakt, durch welchen ein Darsteller eine Rolle zur Anschauung bringt. Nicht Derjenige creirt eine Rolle, welcher dieselbe zufällig zum ersten Male spielt, denn dieser könnte auch ein sehr untergeordneter und geistloser Schauspieler sein, sondern Derjenige, welcher eine Rolle zum ersten Mal in ihrer wirklich geistigen Bedeutung sowohl im richtigen Verhältniß zur ganzen Dichtung, als zu allen anderen Rollen desselben Stücks auffaßt und versinnlicht. Wer eine Rolle wirklich creirt, giebt ihr dadurch eine auch für die Nachfolger geltende Stellung, von der man ohne Nachtheil nicht wieder abweichen kann. Der Schöpfungsakt, durch welchen eine Rolle creirt wird, giebt derselben stets einen dauernden Werth, und steigert sich natürlich mit der Bedeutung der Rolle. In diesem Sinne hat offenbar einst Seidelmann in Deutschland die Rolle des Carlos in Clavigo von Göthe creirt. Denn er hat diese Rolle zum lebendigen Repräsentanten des Weltverstandes gemacht, indem er durch eine Fülle von Beredsamkeit den Freund, für welchen Carlos in der That feurig empfindet, von einer Verbindung abzubringen trachtet, in welcher er nur das Unglück für die ganze Persönlichkeit des Clavigo erblickt. Vor Seidelmann hat man den Carlos stets nur als einen Intriganten aufgefaßt, dem es eine gewisse Lust ist, ein sittliches Band zu lösen; davon ist aber, genau betrachtet, kein Wort in Carlos zu finden. Carlos büßt durch die Verbindung des Clavigo mit Marie Beaumarchais auch nicht das Mindeste ein, er erkennt vielmehr nur in dieser Vereinigung das Unglück für den Freund, und ruft, um dasselbe abzuwenden, alle Waffen der Beredtsamkeit auf, um den Freund vor diesem Schritte zu bewahren. Indem Seidelmann diesen Carlos zum ersten Mal in diesem entwickelten Sinne versinnlichte, schuf er von demselben eine bisher noch verborgen gebliebene Anschauung, und zwar mit einer so siegreichen Gewalt, daß seine Darstellung für den Carlos maßgebend wurde, und sich in Deutschland eine Autorität gewann. Der Carlos Seidelmann's ist einer jener berühmten Beispiele, welche uns über den Begriff des „Créer un rôle" den bündigsten Aufschluß geben. Man kann daher sagen, daß Seidelmann durch seinen Carlos gewissermaßen reformatorisch wirkte, indem er einen bis dahin entweder ganz ungenügend aufgefaßten, oder gar entstellten Charakter in ein helles Licht setzte, und dadurch auch für die ganze Göthe'sche Schöpfung bedeutungsvoll wirkte. Durch Seidelmann's Carlos ist es gleichsam zu einer Unmöglichkeit geworden, wieder zurück zu sinken in die untergeordnete Auffassung, in ihm nur einen böswilligen Intriganten zu erblicken. Seidelmann selbst hatte über die Creation seines Carlos ein so klares Bewußtsein, daß er auf jeder Bühne, sobald es die Verhältnisse nur irgend gestalteten, stets in dieser Rolle auftrat, um sich sogleich als einen schöpferischen Darsteller zu zeigen.

g. Th. Kützner.

Der Bastard Philipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann.

Von H. Th. Rötscher.

Vischer hat in seinem Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik den Bastard Faulconbridge als Beispiel des naiven Humors angeführt, dem zwar ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruches zu Grunde liege, aber erst auf dunkle Weise.*) Wir finden diese Kategorie für den derbgefunden, kraftvollen Faulconbridge sehr bezeichnend und werden in unserer gegenwärtigen Charakteristik dieser Gestalt die Wahrheit dieser Behauptung Vischer's bewahren. König Johann, dem der Bastard Faulconbridge angehört, entfaltet das Gemälde des selbstsüchtig gewordenen, sittlich zerfahrenen Staates, welches sich besonders in der Person des kraftlosen, leidenschaftlichen, herrschsüchtigen, aber moralisch feigen Königs Johann darstellt. Dieser sittlich zerfahrene Staat droht ein Raub der selbstsüchtigen Politik zu werden, welche die sittliche Schwäche des Königs Johann auszubeuten, und sich zum Herrn Englands zu machen strebt. Die Kirche, von dem Cardinallegaten Pandulpho vertreten, ist nicht minder selbstsüchtig als Frankreich, das sich zum Herrn Englands zu machen, und die Schwäche desselben für sich zu benutzen strebt. Auf keiner Seite der um den Preis der Herrschaft Ringenden ist ein höheres sittliches Recht; die Selbstsucht ist allein ihr gemeinsamer Boden. Das Recht des Königs Johann auf den Thron ist ein angemaßtes, das er durch Treubruch und Mord zu sichern strebt, und dieses Bewußtsein des Unrechts, die Feigheit seines Charakters, es weder durch seine Thatkraft vertheidigen, das Recht seines Besitzes durch seine Energie nicht bewähren zu können, noch es einzugestehen und dem Rechte zu weichen, bringt den Staat selbst in die größte Gefahr, ein Raub auswärtiger Feinde zu werden. Daß König Johann das Verderben über sich hereinbrechen sieht, und in sich keine Waffen findet, es abzuwehren, daß er auf seinem angemaßten Throne zittern muß, und in dieser Sorge, sich im Besitz zu erhalten, zum tückischen Meuchelmord seine Zuflucht nimmt, daß er die Angst des Verbrechers durchlebt, ohne eine Frucht seines blutigen Vorsatzes zu ernten, daß auch der Anflug von Reue und Scham das Gewollte nicht wieder rückgängig zu machen im Stande ist, daß er den freiwillig erwählten Tod Arthur's als seine That auf sich nehmen muß, daß er endlich, belastet mit dem Bewußtsein der Schuld, verlassen, in qualvoller Unruhe sterben muß, alles dies zusammengenommen bildet das Gemälde des großartigen Strafgerichtes, welches der Geist der Geschichte über Denjenigen verhängt, der seinen Beruf als Mensch, als Vertreter der Selbstständigkeit des Staates und des Volkes geschändet hat. Aber die Gegner, welche dies zerrüttete Gemeinwesen, das gerade in den höchsten Schichten der Gesellschaft sittlich so angetastet ist, zur Befriedigung ihrer eigenen selbstsüchtigen Interessen benutzen wollten, haben politisch kein höheres Recht, als Johann. Ihnen kann daher das vom Johann so ohnmächtig beherrschte Land nicht zufallen; auch der junge Arthur und Constanze haben kein inneres Recht, zu siegen, denn die zarte Jugend Arthur's und die Leidenschaft der ehrgeizigen Mutter geben gar keine Bürgschaft für eine sittliche und kräftige Vertretung des Staates. Aber in der Kraft der Nation, in dem gesunden Sinn der unverdorbenen Söhne Englands liegt die Gewähr des Sieges nach Außen, wie der Selbstständigkeit des Staates. In dem Kern der Nation sind die Elemente einer neuen Ordnung der Dinge und einer Erstarkung nach Außen, wie nach Innen gegeben. Diese ungebrochene, gesunde, von dem Gifthauch der Selbstsucht noch unberührte Nationalität hat also das Recht, zu siegen und sich zu behaupten. Sie öffnet uns die tröstende Aussicht auf eine Wiederherstellung des Staates in seiner Stärke und Selbstständigkeit, wie auf eine organische Entwickelung zu einem reichen Leben; ihr Sieg giebt uns endlich die Beglaubigung, daß das Gift nicht die edeln Organe der Nation selbst angefaßt, sondern nur die Spitzen derselben berührt hatte. Darin liegt die Versöhnung der Tragedie. Das siegreiche Erwachen der nationalen, ihres Werthes sich bewußten Kraft ist die Sonne, welche aus dem düsteren Gemälde der sich überbietenden Selbstsucht tröstend und belebend auftaucht.

Dieses versöhnende Element inmitten eines so zerfahrenen Zustandes, des Kampfes der Selbstsucht mit der Selbstsucht, hat der Dichter in der Gestalt des Bastard Faulconbridge herrlich individualisirt.

Durch seine mütterliche Abstammung gehört er einerseits dem Volke, überhaupt den noch unangetasteten Schichten der Gesellschaft an, während er durch seinen Vater, König Richard Löwenherz, Kühnheit, Ritterlichkeit, Hoheit des Sinnes und Begeisterung als sein Erbtheil empfangen, und durch die Bewahrung dieser Eigenschaften den Ruhm seiner Abkunft zu beweisen hat.

Der Bastard Faulconbridge ist der Repräsentant des sittlich gesund gebliebenen, kräftigen, für das Gedeihen des Gemeinwesens der Umgebung fähigen, die selbstsüchtige Politik verachtenden, die Selbstständigkeit der Nation über Alles setzenden Volkes. In Faulconbridge ist daher das Bewußtsein über die selbstsüchtige Politik, wie über die Entartung der höchsten Kreise der Gesellschaft lebendig. Aber er schwingt sich durch die unverwüstliche Kraft seines derben, gesunden Humors über den sittlichen Schmerz hinweg, der ihn bei dem Anblick der Welt, in die er eingegriffen gewiesen ist, berührt. Faulconbridge hat sich diese Freiheit des Gemüthes und des Geistes aber nicht durch harte Kämpfe mit sich selber erarbeitet, sein Humor ist nicht einer Vertiefung in sich abgerungen, ist nicht das Resultat einer durch den Gedanken gewonnenen Weltanschauung, sondern das Erbtheil einer kräftigen, geistigen Gesundheit, welche im Gefühl ihrer eigenen Frische und Fülle auch gewiß ist, daß sich der Körper des Staates, daß sich die Welt überhaupt, selbst wenn sie noch so krankhaft angegriffen sind, durch ihre unverwüstliche Lebenskraft doch immer wieder herstellen. In dem Gelagten liegt der Zauber der Persönlichkeit des Bastards Faulconbridge. Sein Erscheinen, wie seine Reden wirken wie ein reinigender Luftzug in der kranken Atmosphäre, in der wir uns befinden. Faulconbridge ist ein durch keine Selbstsucht angegriffener, durch keine krankhaften Vorstellungen, keine Hirngespinste in seiner sittlichen und geistigen Gesundheit beeinträchtigter Mensch. Er ist vielmehr ein ganzer, ungebrochener Mensch, voll der gesundesten Empfindung, von dem offensten Sinne, der kräftigsten Theilnahme an dem Wohl und Wehe der Nation. Sein Humor ist ein Produkt seines derben, keden, frischen Naturells, dem nichts mehr widerstrebt als Lüge, Selbstsucht, Schwächlichkeit des Empfindens und Denkens, und der sich Luft macht, wenn diese Elemente auf ihn eindringen. Die Funken, welche sein Humor schlägt, sind die Laute einer nur ihrer gesunden Naturkraft folgenden Persönlichkeit, die sich von der Krankheit ihrer Umgebung mühelos frei erhalten und durch den Ausdruck ihrer kernigen Natur gegen alle Lüge und Unnatur der Menschen, wie der Verhältnisse reagirt.

Gleich das erste Erscheinen des Bastards zeichnet uns den ganzen Menschen. Ein kräftiger Mann von ritterlichem Ansehen, festgefugtem Gliederbau steht vor uns, der gegen seinen schwächlichen, winzigen Bruder, eine wahre Ironie auf alle Kraft und Ritterlichkeit, sein Erbe als Erstgeborener in Anspruch nimmt. Philipp Faulconbridge ist in diesem Handel vor dem Könige und der Königin Eleonore eben so keck, als unbefangen, von der kräftigen Naivetät, unbekümmert um die Formen der Convenienz, voll des fröhlichsten Muthes durch das Gefühl eigener Kraft. Ein ächter Sohn der Natur, der dem übermächtigen Rechte voller, schöner Männlichkeit eines ritterlichen Fürsten sein Dasein verdankt, giebt er für diese Mitgift der Natur willig sein Erbtheil hin, welches ihm die legitime Geburt gesichert hätte. Dem winzigen, unmännlichen, aber im ächten Ehrbett erzeugten Bruder sich vergleichend, möchte er um irdisches Gutes Willen seinen Ursprung mit dem Sir Robert's nimmer vertauschen.[2] Ja, er ist stolz auf seine Abkunft und spricht selbst seine Mutter freudig los von allem Fehl, den er nicht ungeschehen wünscht. In den Augen dieses kräftigen Natursohnes war in der Hingebung der Mutter an den ritterlichen, löwenkühnen Richard eine höhere Berechtigung, als in der zur Lüge gewordenen Ehe mit dem schwächlichen Ehemann Sir Robert.[3] In des Bastards Sinn kommt daher auch gar kein Scrupel, kein moralischer Vorwurf über solchen Schritt der Mutter. Ihm gilt die unverfälschte Natur Alles. Gegen das, was ihm die Natur verschwenderisch zugetheilt hat, gegen die erhebende, beseligende Gewißheit seiner ritterlichen Abkunft ist ihm jeder irdische Gewinnst nichtig. Darum liegt die ideale Seite des Bastards Faulconbridge. Er will sich aber auch durch eigene Tüchtigkeit zu dem machen, worauf er durch seine Abkunft hingewiesen ist. Diese soll ihn beseelen, auch durch seine Thatkraft seines Ursprungs würdig zu sein. Faulconbridge zeigt hierin etwas von der Farbe des heroischen Zeitalters. Der Ritterschlag selbst, der ihn in die Reihe der Ritterbürtigen stellt, gilt ihm, als solcher, noch weiter nichts. Ja, Faulconbridge hat sogar den Humor über diese ihm gewordene plötzliche Standesveränderung. Sein fröhlicher Sinn taucht diese plötzliche Erhebung in die Farbe heiterer Ironie, mit welcher er die Verwandlung, die er in den Augen der Welt erfahren hat, belächelt.[4] Aber es mischt sich in diese ironische Betrachtung kein Zug der Bitterkeit oder Verachtung; er ist dabei völlig harmlos und

wohlgemuth; er sieht, kraft seines gesunden Humors, auf die Schwachen und Kleinlichkeiten der Menschen, die sich ihm aus dem Leben darbieten, mit dem heiteren Lächeln, welches ihm der Widerspruch derselben mit dem wirklichen, substanziellen Werth der Persönlichkeit ablockt. Faulconbridge ist in dieser humoristischen Auffassung naiv, und darum so behaglich, weil sie nur der unverkünstelte Ausdruck eines glücklichen, geistig und sinnlich gesunden Naturells ist, das sich durch keinen Schein irren läßt.[5])

Im zweiten Akt sehen wir den Bastard mitten in die eigennützige, gegenseitig auf Ueberlistung ausgehende Politik der feindlichen Mächte gestellt, und sie, kraft seiner unverfälschten Wahrheitsliebe, mit derbem Spotte geißeln. Der Bastard erscheint uns hier, wie auch noch öfter in den späteren Scenen, wie eine Art Chor, der, über den Parteien stehend, ihr Unrecht höhnt, indem er sich durch die unverwüstliche Frische und Unverdorbenheit seiner glücklichen Natur über die Kraftlosigkeit einer selbstsüchtigen Politik erhebt und den Eigennutz, den die Welt und die Könige zu ihrem Gott erhoben haben, mitleidig belächelt. Der Bastard bethätigt aber diese superiore Stellung nicht in der Form von Reflexionen eines moralischen Raisonnements, sondern des derbsten, zu den kecksten Farben greifenden Humors.

Der Bastard beginnt nach der an die Anreden der alten Heroen erinnernden Apostrophe der beiden Könige mit dem kriegerischen Aufruf zum Kampf. Seine Seele glüht vor Verlangen nach blutiger Entscheidung; seine Rede ist geharnischt, und doch der Ausdruck des Ernstes nicht ohne einen humoristischen Anflug, durch welchen gewissermaßen der Pomp der kriegerischen Reden parodirt wird.[6]) Schon hier beginnt die überlegene, an den antiken Chor erinnernde Stellung des Bastards. Nach der Weigerung der Bürger von Angers, Partei zu ergreifen, und ihrer Erklärung, sich nach dem Ausgang des Kampfes dem Sieger zu überlassen, erhebt sich Faulconbridge zu der feurig stolzen Mahnung an die streitenden Könige, gemeinsam gegen das „Pack von Angers“ die Waffen zu kehren. Auch hier ist Alles von naturwüchsiger Derbheit, und Zeugniß der ursprünglichen Kraft eines offenen Sinnes, dem jeder hinterhaltiger Gedanke widerstrebt. Alle Wendungen tragen auch hier den Charakter einer gewissen Naivetät, welche sich des ganzen Umfanges ihrer Stärke und ihrer Unbefleckheit von der Lüge der Großen und ihrer Politik, in welche sie hineingelegt ist, nicht bewußt ist. Darum wirkt das derbe ungeschminkte Wort dieser Persönlichkeit so wohlthuend, und erquickend, wie ein reinigender, frischer Athemzug. Der Vorschlag der Bürger von Angers, den Kampf der Fürsten durch die Vermählung der Nichte König Johann's, **Blanca, mit dem Dauphin Ludwig zu beenden**, ein Vorschlag, welchen die Fürsten nach einigem Zögern annehmen, weil Jeder dabei zu gewinnen hofft, enthüllt dem Bastard recht die selbstsüchtige Politik, die nur von Eigennutz beherrschte Gesinnung der Mächtigen. Er sieht, wie das Recht des jungen Arthur, für welches Philipp von Frankreich zuerst in hochfahrender Rede, geschmückt mit allem Schein eines frommen, gottergebenen Sinnes, das Schwert zu ziehen versprochen hat, dem Eigennutz geopfert wird, wie der Vortheil der alleinige Gott ist, welchem die Fürsten dienen. Da bricht in dem schönen Selbstgespräch **zum ersten Mal die Ironie des Bastards gegen die Verkehrung des Rechtes zum Schein, wie gegen die heuchlerische Politik der Fürsten hervor**, aber auch jetzt nicht die kecke Farbe verläugnend, in welche dieser kräftige Naturlaut auch den Schmerz taucht.[7]) Seine unverwüstliche Frohlichkeit aber erhebt ihn auch hier **über den Unwillen, in welchen ihn zunächst die Erfahrung von der Welt, der er angehört, versetzt, indem er sich selbst zugleich nicht besser und stärker dünkt, als die Andern, welche dem Götzen des Eigennutzes opfern. Aber mitten durch die Ironie über seine moralische** Stärke und über die Absolution, welche er sich scherzend selbst ertheilt, blickt doch, und darin liegt der Kern seines Humors, die unverwüstliche Stärke seiner sittlich und geistig gesunden Natur hervor, die auch einen Fieberanfall der Selbstsucht zu überwältigen vermag.[8])

Der dritte Akt der Tragödie führt uns nun in die eigentliche Werkstatt der entarteten heuchlerischen Politik. Die mütterliche Wuth Constanzens über das neugeschlossene Bündniß der Fürsten, das alle Rechte ihres geliebten Arthur's vernichtet, hebt die Bewegung an. Der Zorn Constanzens steigert sich mit dem Erscheinen der handelnden Personen. Mitten durch die Ruhe und scheinbare Eintracht der Könige brechen die Donner Constanzens und die leuchtenden Blitze des Bastards, welcher die gleisnerische, tückische Politik in der Person des Erzherzogs von Oesterreich geißelt und sich dabei für die Schmach, welche einst König Richard von Oesterreich durch seine Gefangennehmung erfahren hat, Luft macht. Das drollig derbe Witzwort des Bastards, gleichsam wie ein Speer gegen Oesterreich geworfen,[9]) um die heuchlerische und selbstsüchtige Politik desselben zu treffen, dringt wie ein starker, kräftiger Naturlaut mitten durch die sich belauernde, gegenseitig um Uebervortheilung schlau ringende Politik und

übt einen wahrhaft befriedigenden Eindruck aus. Mit der Ankunft Pandulpho's sind wir nun ganz in den Kreis egoistischer Politik gebannt, welche, auf die Schwäche und den Wankelmuth der Gegner rechnend, ihren Vortheil sicher verfolgt. Mit dem Erscheinen des päpstlichen Legaten ändert sich daher das ganze bisherige Bild. Der zwischen Philipp und Johann geschlossene Bund löst sich auf; was der Eigennutz knüpfte, trennt auch der Eigennutz. Der feige König Johann setzt dem Donner des Vatikans nur das ohnmächtige Geschrei eines keifenden Weibes entgegen; König Philipp aber gehorcht den Mahnungen der Kirche, weil sie mit seinen Interessen zusammen gehen; auch der Zorn der Constanze stellt sich auf die Seite Pandulpho's, weil sie so allein wieder eine Aussicht auf den Sieg Arthur's gewinnt. Genug, die Kirche ist jetzt zwischen dies nur eben geschlossene Bündniß getreten, und hat es in ein Bild heftiger Zwietracht verwandelt. Nun gilt es, die Ehre der Nation im Kampfe zu wahren, auf welchen man gewiesen ist. Mit diesem Kampfe beginnt die schöne, thatkräftige Rolle des Bastards. Als erste Trophäe ist ihm der Kopf des Erzherzogs von Oesterreich gefallen. Faulconbridge's Muth ist frisch, wie sein Geist heiter; der Kampf giebt ihm erst die rechte Spannkraft der Seele; denn jetzt gilt es, seine ritterliche Abkunft durch die That zu bewähren. Diesem fröhlichen Muth gegenüber enthüllt sich uns das Gegenbild der moralischen Feigheit König Johann's. Dort heitere Kampfeslust, hier heimliches Ansinnen schnöden Meuchelmordes, dort die frischeste Lebenskraft, welche sich in das kräftigste, geradeste Wort des saftigsten Humors kleidet, hier die bleiche Farbe der inneren Angst, welche das zweideutige, sich vor sich selbst verhüllende Wort emportreibt. Der Bastard lebt von dem Augenblick an, wo das Vaterland in Gefahr ist, nur in diesem Interesse. Wo er erscheint, zeigt er sich als der tapfere, furchtlose, mitten in dieser kranken Zeit gesunde Mensch von offenem Sinn und lauterem Herzen. Mit dem Momente, wo er handelnd eingreift in die Verhältnisse, wo ihn die heiligen Interessen des Vaterlandes erfüllen, tritt der Humor, mit dem er früher, dem Chor gleich, über den Verhältnissen und Personen schwebte, mehr in den Hintergrund, und wir sehen den Ernst seiner urkräftigen Natur sich aus der verschlossenen Tiefe vor uns erheben. Bei dem Anblick der Leiche des jungen Arthur übernannt ihn die tiefste, sittliche Entrüstung; er ist erschüttert über den Tod des holden Knaben; er kann den Zorn über diese That, in der er nichtswürdigen Meuchelmord wittert, und den Gedanken an die Vergeltung, die den Mörder dafür treffen muß, mit nicht genugsam gesättigten Farben malen, den Fluch auf den Thäter nicht stark genug herabrufen. Zeigen auch diese Wendungen nicht die eigentliche Farbe des Humors, was natürlich die Stimmung des Bastards und die ganze Situation verbietet, so giebt er uns seine Entrüstung in der Form so scharfer und drastischer Contraste, und in so ureigner, seiner ganzen Individualität entsprechender Weise,' daß die Rede dadurch mehr an den Humor streift.[10] Aber wie tief und schmerzlich faßt er in dem Schlußmonolog des vierten Aktes das Bild innerer Verwirrung, sittlicher Entartung, der Auflösung des Gemeinwesens, dem England Preis gegeben ist, zusammen.[11] Hier erhebt er sich wieder ganz zur Bedeutung des Chores, der richtend über den Leidenschaften steht. Faulconbridge erscheint hier gleichsam als der Geist der Geschichte, welcher über diesen trostlosen, aber durch die eigene Schuld des Herrschers und der Großen herbeigeführten Zustand richtet. Doch erfüllt uns auch wieder der klare Blick des Bastards, wie seine sittliche Entrüstung mit der trostreichen Gewißheit, daß, wo solcher Sinn im Volke wohnt, auch die Krisis einer tödtlichen Krankheit glücklich werde bestanden werden. Mit dieser Zuversicht auf einen unverwüstlichen Kern der Nation, der sich im Bastard darstellt, scheiden wir am Schluß des vierten Aktes, indem wir aus der politischen Zerstörung dennoch die Aussicht auf eine Heilung derselben gewinnen.

Die Schwäche und die Unselbstständigkeit des Königs hat indessen den höchsten Gipfel erreicht, indem er seine Krone als Lehn vom Papste empfangen hat, nur um sich den Angriff der Franzosen, die in England bereits vorgedrungen sind, abzukaufen. Die moralische Haltungslosigkeit Johann's kündigt sich in nichts so sehr an, als in dem plötzlichen Umschlagen in Extreme. Er ist hochfahrend, übermüthig, wegwerfend, sobald keine Gefahr droht; sobald sie aber die Stirn drohend zeigt, feig, nachgebend und entmuthigt. Derselbe Fürst, der sich früher der freiesten Selbstständigkeit des weltlichen Herrschers gegen den Cardinal Pandulpho rühmte,[12] setzt sich jetzt zu einem Vasallen der Kirche herab und hebt so die Selbstständigkeit des Staates auf. Die Kirche allein gewinnt bei diesem Handel, weil sie, schlauer als die weltliche Macht verfahrend, sich zwischen die kämpfenden Parteien stellt, und die Leidenschaften und Interessen jeder derselben für sich ausbeutet. Wo wir uns hinwenden, stoßen wir auf eine selbstsüchtige Politik, deren Opfer England zu werden in Gefahr steht, da sich hier noch zur

sittlichen Schwäche des Königs das innere Zerwürfniß gesellt. Solcher drohenden Auflösung gegenüber stellt sich im Bastard Faulconbridge das Bild einer Persönlichkeit dar, welche Alles, was von moralischer Kraft, von nationalem Selbstbewußtsein, von politischer Würde im Volke noch lebendig ist, in sich faßt, welche daher auf der Träger der unangetasteten Volkskraft erscheint. Dies ist seine Stellung vornämlich im fünften Akte der Tragödie. Hier erhebt er sich zur vollen Energie des Handelns und bildet so den eigentlichen sittlichen Halt und Hort Englands. Mit den Gefahren und der inneren Zerrüttung, welche England drohen, wie mit der unwürdigen Haltung und Ohnmacht des Königs wächst Faulconbridge's Muth; sein Ausdruck athmet immer freier die volle Frische eines kühnen Sinnes und einer vollen sittlichen Gesundheit, die sich auf ihre Stärke verlassen darf. Ihm geht es daher vor Allem um die Bewährung der Nationalkraft und der Nationalwürde; sie ist das Panier, um welches er die Geister mitten in der Verwirrung sammelt. England soll der Selbstständigkeit durch sich selbst werth sein, es soll den Abzug der Feinde und den Frieden nicht als Geschenk empfangen. Darum blickt er mit Scham auf das Bündniß Johann's mit dem Papste. Darum entrüstet sich sein nationaler Sinn dagegen, und er fordert, daß man sich durch eigene Kraft, nicht durch die Gnade der Kirche den Frieden gewinne.[12]) Der König und der Bastard gehen von jetzt an in immer divergirenderen Richtungen auseinander. Je mehr der König in sich selbst versinkt und sich innerlich verzehrt, je mehr in ihm das Bewußtsein seines Berufes der tiefen Zerstörung des Gemüthes weicht, desto mehr wächst die Thatkraft und die Kühnheit des Bastards. Diese Sprache heiterster Kampfeslust und kecker Verachtung der früher gedemüthigten Franzosen hören wir im Lager der Franzosen führen. Er ist zufrieden über des Dauphins Weigerung, auf Pandulpho's Verlangen sein Unternehmen aufzugeben, denn er will dem Abzug der Feinde nicht dem Schirm der Kirche, sondern der Achtung vor der Volkskraft verdanken. Die Anrede des Bastards giebt uns die Züge des derbsten und keckesten Humors, mit welchem er sich in Schilderung früherer Ohnmacht und Furchtsamkeit des Feindes gleichsam für die jetzt so kraftlose Stellung Englands rächt.[13]) Es ist, als ob er durch das Uebermaß der Keckheit die innere Schwäche Englands, die unkriegerische Haltung des Königs verdecken will. Dadurch entsteht auch die humoristische Färbung der ganzen Rede, welche auf dem Contrast der Wirklichkeit mit dem Ausdruck übersprudelnder Kühnheit beruht. Der Verfolg der Entwicklung deutet uns den Beginn der sich wieder herstellenden Einheit Englands in dem zum Gehorsam wieder zurückkehrenden Baronen treffend an. Wir werden dadurch auf die spätere Nachricht der Friedensvorschläge Seitens des Dauphins vorbereitet, und, was besonders wichtig, auf das sich wieder rührende Ehrgefühl der nationalen Würde jedem auswärtigen Feinde gegenüber hingewiesen. Dennoch scheint Alles einen trüben Ausgang zu weissagen. Der König stirbt in jammervungswürdiger innerer Auflösung durch Gift. Die Nachricht von den ehrenvollen Friedensvorschlägen des Dauphins trifft sein Ohr nicht mehr; die schmachvolle Preisgebung von der Selbstständigkeit des Staates hatte ihn dieses Trostes unwürdig gemacht. Mit dem Tod des schmachbeladenen Königs, dem Abzug der Franzosen, der Rückkehr der Großen zum Gehorsam, endlich der Thronbesteigung des jungen Heinrich, der, nach durch keinen Fehl befleckt, auch jetzt, nach Arthur's Tode, das Recht der Krone für sich hat, mit allen diesen Momenten, welche sich gegen den Schluß zusammendrängen, ist die Aussicht auf eine Wiedergeburt des Staates in seiner Würde eröffnet. Unser Auge erquickt sich durch diese wohlthuende Aussicht in die Zukunft von dem Anblick der faulgewordenen Gegenwart. Aber die letzte Bürgschaft, daß alle Zeichen einer Wiedergeburt nicht lügen, giebt uns die Anschauung der Volkskraft und ihres nationalen Bewußtseins, welches sich in dem Bastard Faulconbridge zusammenfaßt und seinen poetischen Ausdruck gewinnt. Darum setzt er, der derbe, gesunde, kecke Bastard, dem Volke wie dem Königs-Geschlecht angehörend, und so gleichsam auf die Einheit Beider in Gesinnung und Handeln, als auf die Bedingung eines ächten politischen Gemeinwesens hinausdeutend, unserer Tragödie den Schlußstein. Es ist ein wahrhaft letztes, versöhnendes, beruhigendes Wort, das er spricht, welches das Geheimniß der geistigen und sittlichen Größe jeder Nation in sich schließt. Faulconbridge richtet sich daher in dieser letzten Rede recht eigentlich an einem Chorus im Sinne der griechischen Tragödie auf, der die ganze Bewegung verstehend abschließt.[14])

Dieser alle Stadien der dichterischen Entwickelung des Bastards verfolgenden Abhandlung mögen noch einige Andeutungen über die Bedingungen seiner Verfinnlichung folgen. Der Dichter hat uns schon durch das Erscheinen des Bastards und den Streit mit seinem Bruder darauf hingewiesen, ihn uns als einen kräftigen Mann von starkem Gliederbau und von kühnem Aussehen zu denken. Er soll an Richard

Löwenherz erinnern; er ist selbst stolz darauf; ja, es ist ihm sogar nichts widerwärtiger, als eine so spärliche Mitgift der Natur, wie sie sein ächter Bruder empfangen hat. Die Physiognomie des Bastards wird uns einen Verein von Kraft, Keckheit und kühnem Trotz zeigen, deren jedes sich, je nach der Situation, vorwiegend geltend machen soll. Der Ton des Faulconbridge muß alle jugendliche Stärke und jene Frische athmen, die aus dem Gefühl der vollen Naturkraft stammt; ein Ton, der bald zum Ausdruck des Trotzes und des übermüthigen Hohnes, stammend aus der Verachtung der Gefahr, anschwillt, bald einen Anflug von Uebermuth und von pomphafter Redseligkeit des heroischen Zeitalters annimmt, bald sich zum Spott zuspitzen kann, ohne jedoch jemals den Grundton ursprünglicher Kraft und jener Unbekümmertheit einzubüßen, welche ein Erbtheil kühner, auf sich selbst ruhender, in ihrer Kraft sich unbefangen bewegender Naturen ist. Der Humor des Bastards fordert daher wesentlich die Farbe einer angeborenen Fröhlichkeit und Keckheit, weil er stets ein aus dem gesundesten Naturell saftig hervorquellender ist, und weder aus einem inneren Widerspruch stammt, von dem sich der Mensch durch den Humor Luft macht, wie Hamlet, noch jener Aether des Geistes ist, welcher auflösend über den Objecten schwebt. So soll der Bastard in allem Wechsel der dramatischen Bewegung doch als der eine und selbige erscheinen, bei dessen Anblick wir uns erholen von dem Unwillen über den elenden Geist der Zeit, und der uns durch die „angeborene Farbe der Entschließung von keines Gedankens Blässe angekränkelt" wie jeder ursprüngliche Ton voller Naturkraft erquickt.

Anmerkungen zu dem Bastard Philipp Faulconbridge.

[1]) Vergl. Vischer's Kritische Gänge (Tübingen bei Fues) Th. 2. S. 354.

[2]) Die Rede des Bastards, in der er diesen Gedanken ausspricht, giebt uns gleich ein Bild dieses naturwüchsigen Humors:

„Ja, Fürstin, säh' mein Bruder aus wie ich
Und ich, wie er, Sir Robert's Ebenbild;
Und hätt' ich Beine wie zwei Reitergerten,
Und Arme wie von ausgestopfter Aalhaut,
Ein dünn Gesicht, daß ich mit keiner Rose
In's Ohr gesteckt mich dürfte sehen lassen,
Daß man nicht schrie: Sehe da Drei-Heller geh'n!
Und wär' ich dieses ganzen Landes Erbe:
Ich will von hier nie weichen, gäb' ich nicht
Den letzten Fußbreit hin für dies Gesicht.
Um keinen Preis würd' ich ein solcher Wicht."

[3]) Der Bastard sagt recht aus voller Brust über den Ehebruch der Mutter:

„Es giebt auf Erden losgesproch'ne Sünden,
Und Eure ist's:"

Und weiter unten:

„Ach Mutter!
Von Herzen dank' ich Dir für meinen Vater.
Wer sagen darf, daß Uebles sei gescheh'n,
Als ich erzeugt ward, soll zur Hölle geh'n.
Komm, meine Anverwandten sollst Du kennen:
Sie werden sprechen, hätt'st Du Nein gesagt,
Als Richard warb, das wäre Sünd' zu nennen.
Ein Lügner, wer zu widersprechen wagt."

[4]) Der ganze Monolog des Bastards behandelt dies Thema. Gleich der Eingang schlägt diesen humoristischen Ton an:

„Um einen Schritt zur Ehre besser nun,
Doch schlimmer um viel tausend Schritte Landes.
Ich kann ein Gretchen nur zur Dame machen; —
„Habt guten Tag, Sir Richard!" — Dank Gesell! —
Und wenn er Jürge heißt, nenn' ich ihn Peter:
Denn neugeschaffner Rang vergißt die Namen u. s. f.

[5]) Der ganze eben ausgesprochene Humor im Monologe hebt sich aber am Schluß auch zu einem tiefen Ernst auf, indem Faulconbridge den Gedanken ausspricht, daß sich Niemand dem Geist seiner Zeit entziehen könne, er aber des Zeitalters Gift einfangen wolle, um sich gegen den täuschenden Schein desselben zu schützen. Dies ist der Sinn der Stelle:

„Wer nicht nach Wahrnehmung der Sitte schmeckt,
Der ist ja nur ein Bastard seiner Zeit;
Und dies nicht blos in Trachten und Manier;
Nein, auch aus innern Kräften zu erzeugen
Süß, süßes Gift für des Zeitalters Gaum.
Will ich dies schon nicht üben zum Betrug,
So will ich's doch, Betrug zu meiden, lernen:
Mir soll's die Stufen der Erhöhung ebnen."

[6]) Wir haben dabei vornämlich die pomphafte Wendung gegenwärtig:

„Ha! nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefern,
Der Krieger Schwerter sind ihm Zähn' und Hauer;
So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend
In unentschiednem Zwist der Könige."

[7]) Der Bastard bricht, sowie er allein ist, in die Worte aus, welche der unmittelbare Ausdruck der Entrüstung sind über die eigennützige Politik, deren Zeuge er soeben war:

„O Welt! o tolle Fürsten! tolles Bündniß!
Johann, um Arthur's Anspruch an das Ganze
Zu hemmen, hat ein Theil davon ertheilt;
Und Frankreich, den Gewissen selbst gepanzert,
Den Christenlieb' und Eifer trieb in's Feld,

Als Gottes Streiter: da der schlaue Teufel
Den Vorlaß And'rer ihm in's Ohr geraunt. —
Der Mäkler, der die Treu' zum Makel macht;
Der Alltagsmeineid, der um Alle wirbt — .
Der glatte Herr, der Schmeichler Eigennutz —
Zieht ihn von seiner selbstverlieh'nen Hülfe,
Von einem wackern, ehrenvollen Krieg
Zu einem schnöden, schlechtgeschloss'nen Frieden."

Der Bastard verliert sich in dieser Rede förmlich in die Verhöhnung des Eigennutzes; er kann nicht schlagende Wendungen genug finden, um die Selbstsucht der Politik zu geißeln.

[9]) Wir haben dabei den letzten Theil des herrlichen Monologes gegenwärtig, in welchem der Bastard, indem er sich selbst dem Eigennutz, dem alle Welt huldigt, dem die Fürsten so eifrig dienen, unterthan zeigen will, doch zugleich, vermöge seiner sittlichen Tüchtigkeit, diese Triebfeder des Handelns indirect ironisirt. Nur dies ist der tiefere Sinn der Wendungen, in welche der Bastard scheinbar jene Apologie der Selbstsucht kleidet.

„Und warum schelt' ich auf den Eigennutz?
Doch nur weil er bis jetzt nicht um mich warb.
Nicht daß die Hand zu schmach wär' zuzugreifen,
Wenn seine schönen Engel sie begrüßten.
Nein, sondern weil die Hand, noch unversucht,
Dem armen Bettler gleich, den Reichen schilt.
Gut, weil ich noch ein Bettler, will ich schelten,
Und sagen: Reichthum sei die einz'ge Sünde;
Und bin ich reich, spricht meine Tugend frei:
Kein Laster gibt' es außer Bettelei.
Bricht Eigennutz in Königen die Treu',
So sei mein Gott Gewinn und steh' mir bei."

[9]) Wir meinen das immer wiederkehrende und jeder Rechnung Oesterreichs sich höhnend entgegenwerfende Schlagwort:

„Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Flieder."

[10]) Wir erinnern zur Bestätigung des Gesagten an die Rede des Bastards gegen Hubert:

„Stimmest Du nur ein
In dieser Gräuelthat, o so verzweifle!
Fehlt Dir ein Strick, so reiche der dünnste Faden,
Den eine Spinn' aus ihrem Leibe zog,
Dich zu erdrosseln hin; ein Strohhalm wird zum Balken,
Dich d'ran zu hängen; willst Du Dich ertränken,
Thu' etwas Wasser nur in einen Löffel,
Und es wird fein so wie der Ocean,
Genug, um solchen Schurken zu ersticken."

[11]) Faulconbridge beginnt mit dem Ausdruck tiefer Erschütterung:

„Ich bin wie außer mir; mein Weg verliert sich
In Dornen und Gefahren dieser Welt."

Dann schmerzbewegt den jungen Arthur betrachtend, mit dessen Leben der Halt des äußeren historischen Rechtes für England entschwunden ist, geht er in dem Bilde der inneren Zerrissenheit fort, die er in den derbsten Zügen schildert.

„Es bleibt für England nichts,
Als Galgen, Zerren, mit den Zähnen Backen,
Das herrenlose Vorrecht stolzer Hohett.
Nun stränbet um den abgenagten Knochen
Der Majestät der Krieg den zorn'gen Kamm
Und fletscht den Frieden in die milden Augen.

Aus diesen, in der grellsten, selbst der gemeinen Anschauung entlehnten Bildern des inneren Zerfalles erhebt sich aber der Bastard zum Schluß zum Ausdruck eines tiefen Schmerzes, der sich auch die Größe der Gefahr, in der das Vaterland schwebt, nicht verhehlt:

„Ich will zum König:
Denn viel tausend Sorgen sind zur Hand,
Der Himmel selbst drückt drauend auf das Land."

[12]) Man vergleiche nur die Worte des Königs, mit welchen er den Vorwürfen und Forderungen des Papstes entgegensieht. Sie häufen die Ausdrücke der Verachtung. Akt 3, Scene 2.)

„Ob alle Könige der Christenheit
Der schlaue Pfaff so gröblich irre führt,
Daß Ihr den Fluch, den Gott kann lösen, scheut,
Und um den Preis von schnödem Gold, Koth, Staub
Verkäuflichen Ablaß kauft von einem Manne,
Der mit dem Handel ihn für sich verscherzt;
Ob Ihr und Alle, gröblich mißgeleitet,
Die heil'ge Gemeret mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papst nicht kennen
Und seine Freunde meine Feinde nennen."

Wer ahnt in diesem hochfahrenden Ton den späteren Basallen der Kirche?

[13]) Hierher gehört die Entrüstung des Bastards über das Bündniß des Königs Johann mit dem Papste. Er ruft aus:

„O schmählich Bündniß!
So sollen wir auf eignem Grund und Boden
Begrüßung senden und Vergleiche machen,
Verhandlungen, Vorschläge, feigen Stillstand
Auf solchen Angriff! Soll ein glatter Knabe,
Ein feines Bübchen mögen unsern Ku'n,
Und seinen Muth auf fremdharem Boden weiden,
Die Luft mit eitel weh'nden Fahnen höhnend!
Und nichts ihn hemmen? König, zu den Waffen!
Dem Cardinal gelingt wohl nicht der Friede,
Und wenn auch, mind'stens sage man von uns,
Daß sie zur Gegenwehr bereit uns sah'n."

[14]) Wir erinnern dabei an Stellen, wie diese in seiner Rede an den Dauphin:

„Die Hand, die Kraft besaß, vor Euren Thüren
Euch abzuprügeln, daß Ihr 'prangt in's Haus,
Die Limer in verborgne Brunnen tauchten,
In Euren Stallverschläge Löcher brachen,
Wie Pfänder Euch in Kisten schloß und Kasten,
Bei Säuen stallten, süße Sicherheit
In Gruft und Kerker suchten, und erbebten
Selbst vor dem Schrei'n von Eures Volkes Hoh'n,
Als wär' die Stimm' ein englischer Soldat;
Soll hier die Siegerhand entrüstet sein?"

Die absichtlich gewählten, niedrigen Bezeichnungen für den ehemals besiegten Feind haben zugleich einen Anstrich von Prahlhaftigkeit und Großrednerei, der sich der Bastard zuweilen mit Humor überläßt, ohne doch in seinem Ton

ken und Handeln jemals eine Hohlheit des Sinnes zu verrathen, der sich durch das pomphafte Wort nur übertünchen will.

[15]) Es sind die berühmten, das tiefste Nationalgefühl athmenden Worte des Bastards:

„Dies England sag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half:
Nun seine Großen heimgekommen sind,
So rüste sich die Welt in dreien Ecken,
Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu."

Hamlet. [1])

Jedes Individuum ist in Verhältniß gesetzt zu einer Welt, die es vorfindet. Zu dieser muß es sich theoretisch, wie praktisch verhalten — theoretisch, indem es den Zustand derselben, die Elemente ihres Daseins in das Bewußtsein faßt — praktisch, indem es in diese Zustände eingreift. So lange es sich nur theoretisch verhält, steht es mit der vollsten Freiheit dieser Welt gegenüber. Sobald es handelnd in diese Welt eingreift, muß es sich beschränken und einseitig werden. Der praktische Mensch muß sich also von dem unendlichen Reichthum gleichsam zurückwenden und sich auf einen abgegrenzten Zweck concentriren. Die Forderung des Individuums, handelnd einzugreifen, steigert sich aber mit dem Bewußtsein von dem Zustande dieser Welt und mit seiner Stellung zu der Welt, in welche dasselbe versetzt ist. Je umfassender das Bewußtsein des Individuums, je tiefer es in die Zustände eingedrungen ist, desto dringender ist auch das Bedürfniß, handelnd in dieselben einzugreifen. Von der Vertiefung des betrachtenden Geistes hängt aber die Bedeutung des Zweckes ab, den er sich vorsetzt. Die höchste Aufforderung zum Handeln ergeht nun an denjenigen Menschen, der auch durch seine Stellung, in der er sich unmittelbar befindet, auf das Handeln gewiesen ist. Die Aufgabe aber, zu handeln, ist in keiner Periode wichtiger und bedeutender, als in derjenigen, wo die objective Welt, das sittliche Universum, welches das Individuum vorfindet, als eine unsittliche erscheint, die den Keim ihrer Auflösung in sich trägt und welche daher in einen anderen Zustand verwandelt werden soll. Ist das Individuum in die Mitte einer solchen Welt hinein versetzt, so fühlt es sich als Betrachtendes durch den Widerspruch seines Denkens und der Wirklichkeit schmerzlich ergriffen, als Praktisches aber hat es den Trieb, das aus den Fugen Getretene wieder einzurichten und die Gestalt der Welt den Forderungen seiner idealen Natur angemessen zu machen. Diese Aufgabe erscheint dann als die Mahnung des Weltgeistes selbst, der sich an das durch Einsicht und Stellung dazu berufene Individuum wendet und diese Last auf seine Seele wälzt.

Greift nun der einzelne Mensch, welcher diese Mahnung in sich vernimmt, in diese Welt ein, so erscheint dieses Handeln, eben weil es von einem durch die Energie seiner Vorstellungen und Empfindungen dazu angeregten Individuum vollbracht wird, in der Form der Leidenschaft. Soll der Einzelne also einen unsittlichen Zustand auflösen, Verletztes wieder herstellen, einen der Vernunft entsprechenden Zustand begründen, so wird sein Handeln immer den Charakter der Gewaltsamkeit an sich tragen. Denn der an die Spitze einer neuen, durch den Geist gebotenen Bewegung sich stellende Mensch wird zwar zu seiner Substanz das Bewußtsein seines Rechts haben, aber er wird nicht umhin können, durch sein energisches Handeln, eben weil es sich nicht von aller Gewaltsamkeit frei halten kann, neue Verletzungen herbeizuführen. So lange sich der Geist daher in Betrachtungen versenkt, wird er dahin streben, diesen Widerspruch aufzulösen, d. h. das Rechte zu vollbringen nur in der Form des Rechts. Er wird also unablässig darauf ausgehen, seiner That jedes Gehässige der Rache und Leidenschaft zu nehmen. Indem aber die Handlung des Einzelnen, der sich dazu berufen fühlt, mit mächtiger Hand in die Verhältnisse einzugreifen und eine unsittlich gewordene Existenz zu zertrümmern, nothwendig den Charakter der Gewaltsamkeit an sich trägt, so wird der betrachtende Geist, welcher seinem Handeln die Gestalt jungfräulicher Reinheit bewahren möchte, auch nicht zur That selbst kommen. Die Thatlosigkeit ist daher ein nothwendiges Resultat eines Zustandes, in welchem der Mensch das, was er theoretisch erkannt und erfaßt hat, auch in derselben Reinheit im Handeln erhalten will. Dieser Zustand erscheint, weil er als

ein schneidender Widerspruch empfunden wird, als ein unendlicher Schmerz einer edlen und tiefen Natur, denn der tiefe Geist durchschaut die Elemente des Daseins derjenigen Welt, innerhalb welcher er sich befindet, und hat das klare Bewußtsein dessen, was Noth ist. Indem der Geist aber auch seiner That die unbefleckte Form verleihen, auch von dem Handeln jede Gewaltsamkeit fern halten möchte, fühlt er sich unfrei, zugleich, insofern er sich unablässig in die Lösung dieses Widerspruches vertieft, praktisch schwach und ohnmächtig; die Schwäche ist also ein Produkt des Individuums, welches den von uns entwickelten Widerspruch nicht zu bewältigen vermag. Aber es liegt in dem von uns entwickelten Standpunkte auch eine gewisse Selbstbelagung versteckt. Das Individuum geneigt sich nämlich den letzten Grund seiner Schwäche nicht ein, und schiebt daher das Handeln mit immer neuen Gründen hinaus. Der innere Zwiespalt aber bricht nothwendig mit dem Bekenntniß des Individuums vollständig hervor, daß es vor Allem berufen sei, die aus den Fugen getretene Welt wieder einzurichten. Ist der einzelne Mensch von diesem Gedanken, daß gerade auf ihn die Welt gewiesen sei, nicht durchdrungen, weiß er, daß das, was in den Elementen einer Welt bedingt ist, auch, ohne daß auf ihn gewartet, also durch eine über das Können und Wollen des Einzelnen hinausliegende Nothwendigkeit erfüllt wird, so ist er auch von jenem, von uns entwickelten Widerspruche frei. Derselbe ist erst durch den Gedanken des Individuums gesetzt, daß es das nothwendige Werkzeug sei, das sich der Geist auserkoren habe, um der Welt eine andere Gestalt zu geben.

Der Standpunkt der Reflexion, welche sich nicht eher zur That zu entschließen vermag, als bis sie sich in sich selbst über den sittlichen Werth aller Folgen der That, wie über die völlige Reinheit in der Art der Ausführung absolut vergewissert hat, wird aber von der Wirklichkeit insofern paralysirt, als sich der Zufall zwischen den Entschluß und die Ausführung einschiebt, das Individuum erfährt dadurch das Entsetzlichste, was ihm auf dem bezeichneten Standpunkte widerfahren kann.

Jeder böse Zufall paradirt nämlich gewissermaßen die vermeintliche Stärke der Reflexion und den Standpunkt, auf welchem das Individuum sich erst allseitig sichern will, ehe es zur That schreitet. Dieser Standpunkt muß also durch die Wirklichkeit selbst zu Falle kommen, der Geist der wirklichen Welt übernimmt daher das Amt, den entwickelten Standpunkt des Subjekts dadurch zu treffen, daß er dasselbe zwar zu einem Werkzeuge zur Ausführung des an und für sich Nothwendigen verwendet, aber ihm zugleich den eigentlichen Werth der That für sein Bewußtsein raubt. Das Subjekt, welches sich durch die Reflexion den rechten Moment wohlbedächtig erschaffen wollte, wird getrieben, sich im Momente der Leidenschaft hinzugeben und aus ihr zu handeln. So hat die Wirklichkeit zwar das herbeigeführt, was nothwendig war, aber auch die Gleichgültigkeit des Individuums, das sich für den nothwendigen Träger des Geistes hielt, offenbar gemacht.

Der Leser wird inne geworden sein, daß wir in unserer Entwickelung des Standpunkts Hamlet's, wie die Auflösung desselben in den allgemeinsten Grundzügen aufgefaßt haben. Gehen wir nun auf das Besondere ein. Hamlet, dessen Stärke und Schwäche zugleich in der Bildung seines Denkens ruht, ist mitten in eine Welt versetzt, in welcher ihm nicht geheuer ist, in welcher er sich schmerzlich berührt fühlt, weil der Leichtsinn der Mutter kurze Zeit nach dem Verluste des königlichen Gatten mit einem Unwürdigen in die Ehe getreten ist. Die tiefe Verehrung, die dieser königliche Jüngling gegen seine Mutter genährt hat, ist ihm dadurch verkümmert worden, und da er an der Mutter irre geworden ist, so hat sich mit dieser Stimmung zugleich eine Bitterkeit gegen das weibliche Geschlecht überhaupt in seine Seele geschlichen. Dies ist ein wichtiger Zug; er offenbart uns nämlich den sittlichen Grund, auf welchem Hamlet aufgewachsen ist: das Pietätsverhältniß ist voranan in seiner höchsten Reinheit aufgefaßt worden. Er ist von tiefer Verehrung für die Mutter durchdrungen gewesen; darum trifft ihn der Leichtsinn der Mutter gerade auf das Schmerzlichste, das Gemüth Hamlet's, so verwundet, ahnet aber auch, daß diese Verletzung der Pietät nicht einsam dastehe, daß er sich überhaupt in einer Welt befinde, in welcher die sittlichen Mächte tief versetzt worden seien. Er trägt in sich die Ahnung, daß Etwas aus den Fugen getreten, was sein Geist zu ergründen erstrebe, dessen Inhalt ihm aber noch verhüllt ist. Auf dieser Ahnung, welche sich des königlichen Prinzen bemächtigt hat, ruht die erschütternde Gewalt, welche die Erscheinung des Geistes hervorbringt, denn der Geist erhebt das nur zur absoluten Gewißheit, was als eine tiefe Ahnung das Gemüth des Prinzen beherrscht hatte; darum kann der Geist nur ihm sich offenbaren, weil nur er die Gewißheit eines begangenen Verbrechens mitbringt. Er erscheint aber auch Denen, welche in dieser Welt sich noch frei erhalten haben von dem Rost der Unsittlichkeit, welche den Zustand Dänes

marks beklagen und durch diese Gemüthsstimmung zu natürlichen Anhängern des Prinzen gemacht werden, denn auch in ihnen ist die Vorstellung eines Bruches, der in die Wirklichkeit eingetreten.

In der Gewißheit, daß etwas faul sei im Staate Dänemark, trifft ihn die Nachricht der Freunde, seines Vaters Geist in Waffen sei mehrere Nächte nacheinander auf der Terrasse erschienen. Diese Nachricht enthebt ihn augenblicklich der düsteren Schwermuth, der er sich überlassen hatte; er kennt nur einen Gedanken — dem Geiste zu begegnen, der ihm das bisher Verborgene und nur Geahnte enthüllen werde. Der Geist offenbart ihm nur den wirklichen Zustand der Welt, in der sich Hamlet befindet, und spricht zugleich aus, was zu thun Noth ist. Seine Offenbarung ist daher die Offenbarung des Geistes überhaupt, der sich nur Dem vernehmbar macht, der ihn zu vernehmen im Stande ist. Es ist eine Offenbarung, die aus einer anderen, als der sinnlichen Welt stammt, welche den tiefen Schaden, an dem die Wirklichkeit krankt, Dem entdeckt, der das Gefühl für diesen Zustand bereits mitbringt, daher vernimmt ihn Hamlet, weil sich seinem tiefen, ahnungsvollen Gemüthe der Zustand dieser Welt schon aufgeschlossen hatte. Wer aber theoretisch die Krankheit der wirklichen Zustände erfaßt, an den ergeht auch die Mahnung zu handeln. Die Vergewisserung des faulen Zustandes führt zu dem Entschluß, ihn aufzulösen. Vor diesem Gedanken verschwinden daher in dem Gemüthe Dessen, der die Mahnung vernommen hat, alle anderen Reflexionen und Empfindungen, sie sind ihm nur wie thörichte Geschichten, die von der Tafel der Erinnerung hinweggelöscht werden müssen. Nur Eins ist Noth, die That; nur Der, der den absoluten Grund ihrer Nothwendigkeit kennt, vermag sie zu vollbringen.

Wer die Erkenntniß dessen, was Noth ist, gewonnen hat, der soll aus der Weichheit des theoretischen Verhaltens zur Härte der Praxis fortgehen. Mit dem Bewußtsein, daß eine Umgestaltung gebieterisch gefordert werde, daß die Bedingungen zur Aufhebung eines krankhaften Zustandes gegeben sind, beginnt auch die Schuld des Menschen, wenn er innerhalb des nur theoretischen Verhaltens beharrt; denn die Schuld lastet nur auf Demjenigen, der da weiß, was zu thun ist und dennoch nicht zur Praxis fortschreitet, und sie steigert sich nothwendig mit dem Maaße seiner Erkenntniß. Diese Schuld ist der Mangel an Energie, das als nothwendig, als vernünftig Erkannte nicht in das Fleisch und Blut des wirklichen Lebens umsetzen zu können. Dieser Uebergang freilich ist der härteste, welcher dem Geiste zugemuthet wird. Es ist ein qualitativer Sprung; darum bleibt es aber auch seine höchste Aufgabe, denn erst in diesem Uebergange erfährt sich der Geist als die reale, positive Macht, als die wahre Einheit des Denkens und des Seins.

Hamlet ist ein großer Gattungscharakter, denn in ihm ist nichts Geringeres individualisirt, als die Schuld des theoretischen Bewußtseins, welches sich nicht zur That entschließen, aus der Weite des Gedankens nicht in die Enge und Selbstbeschränkung der That übergehen kann, weil es sich in die Grenzenlosigkeit der Reflexion verliert und nur dann handeln will, wenn es mit dem Denken nicht ganz auf's Reine gekommen ist, d. h. wenn es sich der absoluten Reinheit seines Handelns und aller seiner Folgen vergewissert hat. Dadurch ist es zur Thatlosigkeit verurtheilt; das Gefühl dieses Widerspruchs, verbunden mit der Ohnmacht, ihn zu lösen, ist Hamlet's Fluch, der tiefste Grund seiner Melancholie und seiner Zerrüttung, in der er sich selbst zur Last ist, ohne doch diese Last abwerfen zu können.

Hamlet ist die theoretisch mächtigste Figur der ganzen Weltordnung, in der er lebt, und wird doch im Handeln von den untergeordnetsten Gestalten übertroffen. Hamlet ist eine durchaus ideale Natur, von dem zartesten Sinne für alles Edle und Große, der gründlichste Feind alles Niedrigen und Gemeinen, von durchschauender Kraft des Verstandes und zugleich ausgerüstet mit dem feinsten Takt für die Schöpfungen der freien Phantasie und der ewigen Gesetze der Schönheit, ein tiefer Menschenkenner und Philosoph, dem sich die Schwächen der Dinge und Verhältnisse sogleich herausheben, doch ohne jenen realistischen Sinn, der sich erst im Handeln vollständig befriedigt, der unablässig auf die Verwandlung des Denkens in die reale Existenz hindringt. Aber er ist in eine Welt gesetzt, die auf das Handeln wartet, die nach der That lechzt. Theoretisch davon durchdrungen sein und dennoch nicht zur Praxis fortschreiten zu können, ist der tief in Hamlet's Gemüth einschneidende Zug, in welchem er mit Recht zu Grunde geht, ohne den Ruhm der That, d. h. das geschichtliche Bewußtsein derselben, erobert zu haben, denn dies gehört nur dem freien Entschlusse, der aus selbstständigem Wollen vollbrachten That. Hamlet trifft daher das härteste Loos, welches den auf sein Denken stolzen Geist treffen kann, der nur das von seinem Bewußtsein vollständig und allseitig Gerechtfertigte ausführen will, wie ein Instrument zur Erreichung des Zweckes verbraucht zu werden. Der besonnenste und vor lauter Mäßig-

ung und Besonnenheit niemals aus der Betrachtung herausttretende Mensch wird zuletzt durch einen plötzlichen Akt der Leidenschaft zu einem Mittel herabgesetzt, um endlich das schuldige Haupt des Königs zu treffen.

Der Charakter Hamlet's ist durch die Wahrheit seines Gehalts ein ewiger, der sich in der Welt und Weltgeschichte unablässig wiederholt. In ihm hat Shakespeare, wie ein Prophet, die Natur des deutschen Charakters in seiner tiefsten Tiefe ergriffen. Hamlet's Stärke und Schwäche ist auch die Stärke und Schwäche des deutschen Volkes. Wie Hamlet, ragt es durch seine tiefinnerliche, reflektirende und ideale Natur unter allen Volksgeistern hervor. Dies Volk hat, gründlicher als irgend eines, die Natur des Geistes erforscht; es ist in den Abgrund des Selbstbewußtseins hinabgestiegen und hat seine Tiefe ermessen, es hat sich in den Kampf der theoretischen Widersprüche gestürzt und sich zum Herrn über sie gemacht, es hat sich von der Macht der kirchlichen Autorität befreit und die religiösen Satzungen zertrümmert, es hat sich durch die universelle Disposition seines Geistes die Schätze aller Völker zu eigen gemacht, es ist hochgesinnt, ein Feind alles Niedrigen in Wort und That; aber es hat nicht den Muth und die Kraft, seine reale Wirklichkeit dem Bilde gleich zu machen, das es von der Größe und Herrlichkeit der Geistesfreiheit in sich trägt. Es kann die Kluft nicht ausfüllen, welche sein Erkennen von der wirklichen Welt trennt; es möchte, wie Hamlet, handeln, es möchte vollbringen, was Noth ist, wie er, aber es kann das tausendfältige Gewebe der Rücksichten, welche es von der That trennen, nicht durchbrechen. Es will, wie Hamlet, sich rein erhalten in seiner That, wie er den ganzen Umfang aller möglichen Folgen ergründen; es verdammt die Leidenschaft, das Pathos des Handelns, denn es fürchtet in seinem Handeln stets die jungfräuliche Keuschheit des sittlichen Zweckes zu beflecken; es besorgt, wie Hamlet, nichts mehr, als den Vorwurf der Gewaltsamkeit und Unbesonnenheit. Darum hat es auch nicht den Muth der freien That; darum steht es, wie Hamlet seiner Umgebung, anderen Völkern, welche es theoretisch unendlich überflügelt, in der Virtuosität der Praxis, in der Energie des Handelns nach. Seine theoretischen Triumphe sind sein Himmel, zu dem es aus seiner politischen und socialen Wirklichkeit, wie zu einem jenseitigen Gotte aufblickt; darum ist es, wie Hamlet, von der Schuld der Thatlosigkeit gedrückt und büßt diese Schuld durch die perennirende Kluft seiner theoretischen Forderung und der Gestalt seiner Welt. Weil es das geistig stärkste Volk ist, so ergeht auch an dasselbe vor Allem der Ruf und die Mahnung des Geistes, auch praktisch so groß zu sein, als es theoretisch ist; aber es will, wie Hamlet, sich erst völlig vergewissern, ob es dieser Mahnung trauen, ob es wagen dürfe, seine theoretischen Forderungen zu verwirklichen. Es möchte, daß der Trank, der noch auf ihm lastet, von ihm genommen würde, und dennoch kann es diesen letzten Schritt nicht thun, doch schiebt es ihn, wie Hamlet, mit seiner ewig bereiten und dienstfertigen Reflexion immer hinaus; die frische Luft des freien Gedankens ist noch nicht in die Enge seiner Wirklichkeit gedrungen, es muß die Letztere erst verlassen, um ganz frei zu athmen; und wie Hamlet sich isolirt von seiner ihn einengenden Umgebung, die sein Innerstes zusammenpreßt, weil er hier einen traurigen Contrast erblickt mit dem Bilde, welches vor seinem edlen, hochgesinnten Geiste schwebt, so kann der Deutsche nur, indem er den wirklichen Verhältnissen den Rücken kehrt und sich in die Region des freien Gedankens, in die leidenschaftslose Sphäre der Wissenschaft und der Kunst erhebt, sich einer völligen Freiheit bewußt sein, weil der Zustand seiner wirklichen Welt die ideale Welt seines Denkens noch nicht abspiegelt.

Wenn sich ein deutscher Schauspieler mit diesen Gedanken erfüllt, wenn er sein Selbstbewußtsein zu diesem allgemeinen Standpunkt der Nation erhebt und derselben durch seine Darstellung gleichsam einen Spiegel ihrer Stärke und ihrer Schwäche vorhält, so wird er die höchste tragische Stimmung für die Durchführung seiner Rolle gewinnen und gleichsam ein weltgeschichtliches Bild vor uns aufrollen. In eine Welt versetzt, in der Alles auf das Handeln hinweist, in der Alles zur That hindrängt, muß diese ganze Welt auf ein Gemüth drücken, dem vor Nichts mehr graut, als vor der Entschiedenheit im Handeln, das sich in Selbstbelägung verstrickt, nur um der That auszuweichen, das, weil es sich scheut, die Verantwortlichkeit des Handelns auf sich zu nehmen, in die Schuld der Unthätigkeit verfällt, wo thätiges Eingreifen und Umgestalten absolute Pflicht ist.

Das Gefühl durchgreifenden Widerspruchs in Hamlet's Natur, das sich immer wieder in ihm hervordrängt, muß ihn nothwendig gegen Diejenigen in Nachtheil bringen, welche von diesem Widerspruch frei sind. Daher allein imponirt ihm der König, der, so niedriger Gesinnung er auch ist, doch in jedem Augenblicke weiß, was er will, und die Entschiedenheit des Handelns vor Hamlet voraus hat. Darauf muß man Tieck's Dar-

stellung von der Ueberlegenheit des Königs zurückführen. [2]) Es ist die Ueberlegenheit des praktischen Verhaltens gegen die Reflexion, welche in That übergehen soll und doch diesen Uebergang nicht machen kann.

Diesen allgemeinen Andeutungen über das Lebensprinzip Hamlet's wollen wir einige, die Durchführung dieses schwierigen Charakters treffende Gedanken folgen lassen. Hamlet's erste Erscheinung hat uns sogleich den Eindruck einer Persönlichkeit in dem von uns entwickelten Sinne hervorzuheben. Umgeben von dem Könige, der Königin, Polonius, Laertes und den Hofleuten, steht der junge Prinz, gehüllt in die Tracht düsteren Schmerzes, ein Abbild seines schwermüthigen Sinnes, vor uns, in sich versenkt, theilnahmlos gegen seine Umgebung. Seine edle Bildung und Haltung verrathen den idealen Geist, der in ihm lebt, ein Schmerzenszug sagt uns, wie viel dieses Gemüth leidet, wie es auch jetzt in sich arbeitet, sich mühsam in sich sammelt und doch sich nicht bezwingen kann, auch geistig hier gegenwärtig zu sein. Erst die direkte Anrede des Königs und der Königin entreißt ihn seiner Theilnahmlosigkeit. Die ersten Worte, für sich gesprochen, enthüllen durch ihren Accent die wunde Stelle seines Herzens, die der König berührte; [3]) dem schwermüthigen Wort folgt die epigrammatische Erwiederung, die sich nach der in Gemeinplätzen sich bewegenden Rede der Mutter zu einer ironischen Entgegnung zuspitzt, worin sich Schmerz und Hohn durchdringen. [4]) Daraus erhebt sich der Prinz erst zum zusammenhängenden Ausdruck seiner Stimmung. Aus ihr soll die Gewißheit einer tiefen Trauer, die ihn so schmerzlich berührt, zu uns sprechen. [5]) Dann versinkt er wieder in sich selbst und läßt die ganze folgende Rede des Königs spurlos an sich vorüber gehen. Seine kurze Antwort auf die Bitte der Mutter scheint vielmehr der Ausdruck einer mechanischen Zustimmung, als einer herzlichen Gewährung. Nun ist Hamlet allein. Zum ersten Mal brechen alle zurückgedrängten Gewalten aus der Tiefe seines verwundeten Gemüths hervor. [6]) Der Monolog kann nicht großartig genug gefaßt werden; denn aus ihm soll der Zustand einer edlen, in ihren reinsten und heiligsten Interessen gekränkten, dadurch an der sittlichen Macht selbst irre gewordenen, in sich gebrochenen Natur in jenen Tönen zu uns dringen, welche die Erbitterung eines zerrissenen Herzens offenbaren, die sich bald bis zum Ausdruck eines verachtenden Hohnes zusammenfaßt, bald zum Ausdruck innerer Auflösung zerschmilzt. Skepsis, tragischer Witz, Empörung einer großen Seele, das Beben eines ungeheuren Schmerzes und das Gefühl der Ohnmacht durchzucken abwechselnd diesen Monolog und geben uns alle Elemente der Natur Hamlet's. Aus diesem Boden entsteht der Charakter zu einer organischen Nothwendigkeit; daher das große Gewicht, welches der Darsteller auf ihn zu legen hat. Es sollen die von uns bezeichneten Elemente wie leuchtende Blitze wirken, welche sich kreuzen und die Zerstörung einer großartig veranlagten Natur verkündigen, die gegen die ganze Welt gespannt ist, in welche sie zum Handeln versetzt worden ist.

Mit dem Bilde des Vaters beschäftigt, trifft ihn Horatio's Kunde von der dreimaligen Erscheinung des Vaters. Der energische Ausdruck seiner Verehrung gegen den Vater, [7]) wie sein zermalmender Hohn gegen die Verhältnisse der Gegenwart, [8]) bereiten den erschütternden Eindruck, den die Kunde des wiedererschienenen Königs auf Hamlet hervorbringen muß, vor. Plötzlich sind alle Nerven und Sehnen gespannt, die Fragen drängen in stürmischer Hast bis zur vollständigen Bestätigung des ganzen Bildes. Die Ahnung eines furchtbaren Frevels durchbebt den Prinzen. Entschlossenheit und kühne Zuversicht straffen seine Muskeln, er verläßt uns wie ein zu Thaten bereiter Held. So treffen wir ihn in der Freunde Begleitung auf der Terrasse. Der Donner des Geschützes zu dem Festschmauß des Königs giebt Hamlet Veranlassung zu der sich immer mehr verallgemeinernden Reflexion über den einzelnen Makel, welcher Nationen, wie einzelne Menschen oft um den Werth ihrer besten Thaten bringt. Die weit ausgesponnene, in weitschichtiger Periodologie sich ergehende Reflexion [9]) scheint indessen in diesem Augenblicke mehr aus einer Beschwichtigung des aufgeregten Gemüths zu stammen, wenigstens weist die Natur der Situation, die gespannte Erwartung des Prinzen, wie der uns so erklärliche, breite und stockende Gedankenfluß dieser ganzen Stelle auf eine solche Auslegung hin. Wir glauben daher, daß der Darsteller uns in der Recitation dieser ganzen Stelle den Hintergrund des aufgeregten Gemüthes durchscheinen lassen müsse, wodurch der ganze Bau dieser Reflexion erst begreiflich wird. Mit der plötzlichen Erscheinung des Geistes bricht eben so plötzlich aus Hamlet jene schwunghafte und mächtige Beschwörung hervor, wo wir die Kraft des Wortes wie durch Geistesgewalt über ihn kommen sehen. Der zarte, nach Innen gewandte, melancholische Prinz scheint von einer dämonischen Kraft ergriffen, welche fast die Bande des Leibes und der Seele zu sprengen droht. Die Größe dieser ganzen Situation ist hinlänglich anerkannt. Hamlet's Außersichsein, in welchem er dem Gebote des Geistes folgt

die furchtbarste Spannung, dann die Empörung seiner ganzen Seele, endlich, nach dem Verschwinden des Geistes, der Rachevorsatz, das Aufzucken eines höllischen Jubels und inmitten des stachelnden Thatendranges doch zugleich wieder das Auftauchen der Reflexion, welche schon auf moralische Schwäche hindeutet; alle diese Elemente zusammengenommen fordern zu ihrer Versinnlichung eine eben so große Energie der physischen, als der geistigen Kräfte. Es ist die einzige Scene, in welcher der Held der Reflexion sich durch die Gewalt der Wirklichkeit zum Heroismus zusammenfaßt und sich über sich selbst erhebt. Nur große Mittel werden hier die volle Wirkung erreichen können; obwohl Hamlet, als Negation des heroischen Prinzips, sonst vorzugsweise die Fülle geistiger Kräfte in Anspruch nimmt und großer physischer Mittel entbehren kann.

Da Hamlet zwischen sein Wollen und Handeln die Reflexion unablässig hineinschiebt, so kommt er gar nicht dazu, vom Wollen zum Handeln überzugehen. Selbst in der Scene mit dem Geiste und den Rache dürstenden Ergüssen unmittelbar nach der Mahnung des Geistes an Hamlet, drängt sich unwillkührlich die Reflexion hervor und vergiftet fast mitten im Affekte schon den Vorsatz. Selbst in dieser Scene fühlt man schon dem Hamlet die Krankheit der Reflexion an, aber sie stichlt sich durch die Ausbrüche des Affekts gleichsam nach hindurch.[10] Mit dem zweiten Akt eröffnet sich der eigentliche Widerspruch der Natur Hamlet's, der im Gemüthe wuchernde Kampf zwischen der Reflexion und dem Sporn zur That. Dieser Widerspruch ist Krankheit, und das Mittel, durch verstellten Irrsinn den Hof zu täuschen und unter dieser Decke den Entschluß erst reifen zu lassen, ist selbst nur eine Entwickelung der Krankheit. Jeder Irrsinn ist überhaupt der nicht zu bewältigende Widerspruch des individuellen, seine Welt nur für sich bedeutenden Bewußtseins mit dem verständigen und darum allgemeinen Bewußtsein, wodurch sich der Mensch mit Anderen vermittelt. In Hamlet ist diese Wahl des Mittels selbst schon ein Zug innerer Zerrüttung und einer krampfhaften Stimmung, welche sich in dieser Form des verstellten Wahnsinns ausprägt, der aber eigentlich nur Hamlet's nicht zu überwältigenden Widerspruch gegenständlich macht; darum bricht auch in dieser Verstellung oft unwillkührlich die Tiefe und Idealität des Gedankens hindurch, dessen Substanz stets auf der Vergegenwärtigung des entgegengesetzten theoretischen und praktischen Verhaltens, der Göttlichkeit des Denkens[11] und der Beschränktheit im Handeln, der idealen Freiheit und der Gebundenheit im Gebiete des Realen beruht.[12] Dieser von Hamlet nicht bewältigte Widerspruch, auf dessen Auflösung die ganze Tragödie beruht, wirft ihn innerlich in Unruhe und Melancholie, aus der dann in Momenten der Ironie eines gegen ihn selbst gekehrten Zornes herausschlägt. Diese am Schlusse des zweiten Akts im Monolog hervorbrechenden, gegen seine Thatlosigkeit gerichteten Zornesworte sind nur das Resultat des sich auf einmal enthüllenden Widerspruchs zwischen der Reflexion und der That, eines Widerspruchs, der in den vorigen Scenen zwar ebenfalls waltet, aber sich noch nicht als solcher in seiner ganzen Intensität erfaßt hatte. Der Darsteller hat und daher in dem Monologe dieses Hervorbrechen des Zwiespalts als ein Resultat der ganzen vorausgegangenen Verstellung, welches mit unwiderstehsamer Kraft wie eine verzehrende Flamme aus dem Gemüthe herausschlägt, darzustellen. Hamlet erfaßt sich in dem Monologe zum ersten Male in der vollen Ohnmacht seines Reflexionsstandpunktes.[13] Dieser Hohn über sich selbst entstadet sich an dem Anblick des „nur Heluba" sich zum Spiel der Leidenschaft, zum Schein des Ernstes aufregenden Schauspielers, während ihn die furchtbar mahnende Wirklichkeit nur bis zum Ernst des Scheins der Leidenschaft treibt. Aber inmitten des Zornes über sich selbst fällt ihn die Reflexion von Neuem krampfhaft an und wirft ihn wieder in die Ohnmacht hinein. Damit betreten wir das zweite Stadium seiner inneren Entwickelung.

Die Reflexion, welche zu dem Mittel des verstellten Wahnsinns griff, um nur nicht sogleich handeln zu dürfen, nimmt jetzt zu der moralischen Gewissenhaftigkeit ihre Zuflucht und verhüllt ihre sittliche Ohnmacht hinter dem Streben, die Berechtigung zur Rache allseitig zu durchforschen und erst nach Beseitigung aller Zweifel zur That zu schreiten. Die moralische Feigheit flüchtet sich hinter die Gewissenhaftigkeit in der Erwägung aller Gründe und ahnt zunächst gar nicht, daß sie sich dadurch eigentlich nur selbst beschwichtigt; darum erscheint zwar der Schluß des Monologs im zweiten Akt wie ein neuer Anlauf zum Entschluß und endigt mit einem Vorsatz, der wie ein Aufschwung aussieht,[14] aber in der That nur die eigne Ohnmacht verhüllt. Der Darsteller hat daher den Monolog allerdings mit dem Feuer eines energischen Vorsatzes zu schließen, weil Hamlet sich über sich selbst täuscht.

Aber Hamlet ist wieder eine zu selbstbewußte, reflexionsstarke Natur, um in dieser Selbsttäuschung

zu beharren; sein Erwachen daraus ist daher eine Rückkehr zur Melancholie, welche, eben da sie aus der Ueberzeugung der Ohnmacht im Handeln stammt, auch eine viel intensivere ist, als zu Anfang. Indem Hamlet seine Selbsttäuschung inne geworden ist, hat er sich, so zu sagen, auf seinem moralischen Lieblingsein mit sich selbst ertappt, und empfindet dies als seine Natur, welche mit der ihm gewordenen Aufgabe der That im schneidenden Widerspruche steht. Dieser Zwiespalt faßt sich nun in dem allberühmten Monologe „Sein oder nicht Sein" zusammen, dessen Inhalt wir, trotz aller subtilen Bemerkungen Tieck's, [1]) doch, unserer ganzen Darstellung nach, für nichts Anderes, als für ein Gespinnst der Reflexion über den Selbstmord halten können. Wir wollen versuchen, dies aus der Situation selbst zu begründen.

Hamlet ist nach dem Entschluß, den er gefaßt hat, den König durch das aufzuführende Schauspiel zu prüfen, um sich von der Wahrheit jener Geistesstimme zu überzeugen, bei einem steten Brüten über sich selbst, in sich gegangen; er hat diesen Vorsatz offenbar als das erkannt, was er wirklich ist, nämlich als eine Ausflucht seiner Unentschlossenheit, um nur nicht zur That fortschreiten zu dürfen. Dieser Gedanke läßt Hamlet seine moralische Feigheit als den Grundzug seiner Natur erkennen. Wenn er im ersten Monologe wünscht, daß der Höchste sein Gebot nicht gegen den Selbstmord gerichtet hätte, so ist dieses ein Schmerzensruf, den ihm der Druck seiner Lage und sein ahnungsvoller Geist entreißen, weil er gewiß ist, daß etwas faul im Staate Dänemark sei. Aber er hatte noch nicht die Mahnung zur That empfangen; auf seine Seele war noch nicht die Last der Rache gewälzt. Sein Gemüth war der furchtbaren Enthüllung des Verbrechens fast erlegen; es hatte sich nur durch den Gedanken an die That aufrecht erhalten. Aber die gestrafften Sehnen waren wieder erschlafft, seine Verstellung war die erste Flucht vor der That; der Monolog am Schlusse des zweiten Aktes war der erste Zornesausbruch gegen sich selber, als den moralischen Feigling, die erste Selbstverurtheilung seines Reflexionsstandpunktes. Der Vorsatz, durch das Schauspiel die Wahrheit des Geistes, wie das Gewissen des Königs zu prüfen, ist, wie gezeigt, eine Selbsttäuschung, welcher sich Hamlet hingiebt. Der Gedanke der Rechtfertigung des Geistes schiebt sich ihm zwischen das Wollen und Vollbringen hemmend ein. Das Erwachen aus dieser Selbsttäuschung giebt daher Hamlet seiner ursprünglichen Schwermuth zurück; aber dies ist keine leere Rückkehr, sie ist durch die Erfahrung, die er an seiner eignen Natur gemacht hat, vermittelt; sie hat daher auch nicht, wie der erste Monolog, den allgemeinen Ausdruck der Verstimmung, sondern sie hat den ganz bestimmten Inhalt des Widerspruchs seiner Natur mit seiner Bestimmung. Das Gefühl dieses Widerspruchs treibt ihn zur Betrachtung des Selbstmordes, der ihm der einzige Weg zu sein scheint, die Last der Schwermuth ein- für allemal abzuwerfen und sich dem unüberwindlichen Zwiespalt, in den er sich versetzt fühlt, schlechthin zu entziehen. Aber der Selbstmord ist selbst eine That, welche das Abbrechen aller Reflexion fordert. Hamlet bewegt sich daher in dem seiner Natur wesentlichen Kreislaufe der Reflexion, welche jeden sich hervordrängenden Anlauf zur That von Neuem vernichtet. Der Schmerz über die aus dem Standpunkte der Reflexion erwachsende Selbstbelagung läßt ihn den Gedanken des Selbstmordes ausbrüten, aber die Reflexion über die That des Selbstmordes versetzt wiederum sogleich den Entschluß und verflicht Hamlet in ein Netz von Grübeleien, welche die geschäftige Reflexion aus sich heraus spinnt, um mit der Vernichtung des Vorsatzes zu enden.

Hamlet erfaßt sich am Schlusse des Monologs selbst in diesem Kreislaufe der Reflexion, welche Vorsätze hervortreibt, um sie durch das Hervor- und Hinüber der Reflexion wieder zu zerstören. Daß die Gesundheit des Entschlusses von der verzehrenden Reflexion angekränkelt und dem Tode entgegengeführt wird, ist daher das einfache Resultat, zu welchem sich der Monolog, als in seine Spitze, zusammenfaßt. Es ist darin nur der Kampf der Reflexion mit der That zu seinem treusten und wahrsten Ausdruck gebracht.

Hamlet wird von Ophelia belauscht; sie ist zu diesem Horcherdienst bestimmt. Diese Ueberzeugung, daß auch Ophelia sich nicht völlig wahr erhalten, daß auch sie sich zu einer Täuschung hergegeben, bedingt zunächst den Ton der folgenden Scene mit Ophelia. Aber die Härte, ja selbst der Hohn, mit welchem Hamlet der Ophelia begegnet, haben ihre letzte Wurzel in seiner gegen das gesammte weibliche Geschlecht gerichteten Bitterkeit. Diese ist durch den schnöden Leichtsinn der Mutter erzeugt worden. An der Einzigen ihre geworden, der er durch die heiligsten Bande verwandt, und welche vor der zweiten Ehe mit dem Mörder seines Vaters ihm ein Bild ächter Frauenwürde und Tugend war, erscheint ihm jetzt jedes Weib, wie sehr der Schein auch das Gegentheil aussage, sündhaft und zu leichtsinnigem Handeln ge-

neigt. Diese Grundüberzeugung, welche in Hamlet arbeitet und an ihm zehrt, bricht nun, theils in harten Mahnungen, theils in verletzenden und selbst lasciven Wendungen, theils in dem Hohne über den Anspruch der Sittsamkeit und Tugend aus, weil ihm derselbe nur die innere Sündhaftigkeit der sinnlichen Natur verhüllt. Alle diese Seiten vereinigen sich in dieser und der folgenden Scene gegen Ophelia. Man darf wahrlich zu ihrer Erklärung nicht den durch Nichts nothwendigen Fall der Ophelia voraussetzen. Alles zieht vielmehr aus der Ueberzeugung Hamlet's von der Natur des Weibes ganz konsequent hervor und gewinnt dadurch die vollste, innere Wahrheit. Die Erbitterung gegen das Weib, das ihm in der Mutter überhaupt gefallen ist, macht sich ganz der reflektirenden Natur Hamlet's gemäß in jenen kurzen epigrammatischen Spitzen Luft, welche er dann am liebsten aus seiner zerrissenen Seele abschnellt, wenn ihm nach seiner Meinung der Heuchelschein der Tugend am meisten entgegentritt. In diesen Hohn und Spott gegen Ophelia, als das mit allen Anderen ihres Geschlechts das Erbtheil der Schwachheit und sittlichen Gebrechlichkeit theilende Weib, mischt sich zugleich der Ausdruck einstiger inniger Zuneigung, welche daher natürlich zu einem Schmerz wird über das auch ihr zugefallene Loos, der Sündhaftigkeit ihrer Natur zu erliegen. Weil Ophelia das einzige Weib ist, welches Hamlet geliebt hat, so möchte er sie vor Allem vor dem Roste der sündigen Welt bewahren und den Versuchungen entnehmen, denen sie auch erliegen werde. Diesen Wunsch faßt er daher in die immer wiederkehrende Mahnung zusammen: Geh' in ein Kloster, womit er den schmerzlichen Ausdruck eines ewigen Lebewohls verbindet. So erscheint Hamlet in dieser Scene mit Ophelia in die entgegengesetztesten Empfindungen geworfen, welche der Ophelia das Bild eines zerstörten Geistes geben müssen, weil sie die Wurzel nicht kennt, aus der diese einander widerstrebenden Empfindungen hervorbrechen.

Hamlet ist in dieser Scene mit Ophelia, wie wir gezeigt zu haben glauben, ein Raub disparater Gegensätze, welche sich seines ganzen Wesens bemächtigt haben und ihn innerlich zerwühlen. Hamlet erscheint daher als ein zerstörtes Gemüth, weil sich mit seiner Bitterkeit und dem Hohn gegen das weibliche Geschlecht zugleich die Wehmuth und der Schmerz über das Loos der Einzigen verbindet, welche er vor dem Falle retten möchte. Nur von diesem, aus der ganzen Natur Hamlet's folgenden Gesichtspunkt ist in dieser Scene **Alles erklärlich und von der größten Konsequenz.** Hamlet kehrt hier gar nicht den Schein des Wahnsinns heraus, dem er sich innerlich als der verständige wache Geist gegenüber stellte. Dieses Umschlagen der heterogensten Empfindungen rauher Mahnung, der Verspottung, der Selbstverachtung, der Wehmuth, der Innigkeit und eines auflösenden Schmerzes ist vielmehr die Substanz seines Gemüthslebens, welche für Ophelia als Ausdruck der Geistesstörung erscheinen müssen, weil sie die im Abgrunde seiner Seele gesponnenen Combinationen nicht kennt.

Die Aufgabe des Darstellers ist es daher, uns mit der vollen Wahrheit dieses Abbild der entgegengesetztesten Empfindungen wiederzugeben und sie als das tiefste Leben Hamlet's darzustellen, woran der Zweck der Verstellung keinen Theil hat. [6] Der rapide Wechsel entgegengesetzter Empfindungen ist wesentlich der Ausdruck der inneren Zerrissenheit, welche den Lebensfaden dieser ganzen Scene bildet. Der Schmelz der Bitte und die Wehmuth des Abschieds, in welche sich noch einmal aller Zauber vergangener Stunden zusammendrängt, sind nicht minder der tiefste Seelenausdruck Hamlet's, als der damit wechselnde Hohn, sobald derselbe den Tugendstolz und das Gefühl der Sicherheit wittert, während sich nach seiner Vorstellung nur die sittliche Schwäche darin verbirgt.

Die folgende Scene mit den Schauspielern bietet für das Verständniß und für die Darstellung keine weiteren Schwierigkeiten dar. Das Schauspiel naht. Hamlet's Erguß gegen Horatio geht dieser spannenden Situation voran. Die innere Unruhe verbirgt Hamlet unter dem angenommenen Humor, dem man doch aber den Stachel der Seele anfühlen muß, welcher seine schneidende Schärfe nicht ganz verdecken läßt. Aus dieser Stimmung wirft Hamlet jene losen Worte gegen Ophelia und die Sarkasmen gegen die Mutter; in ersterer den schon früher berührten Hohn gegen des Weibes Schwachheit überhaupt ergießend, in letzterer sich von der Erbitterung über den schnöden Leichtsinn der Mutter Luft machend. Die epigrammatischen Wendungen, welche Hamlet zwischen die Recitation auf die Bühne hinwirft, sind die Vorboten seiner sich immer mehr befestigenden Ueberzeugung von der Wahrheit des Geistes, denn sie erwachen offenbar aus der steigenden Unruhe des Königs, welche sich in Hamlet's Sarkasmen reflektirt. Aber als der König das Schauspiel verläßt, weil er sein eigenes Verbrechen nicht vorgestellt schauen mag, und so sich selber entlistet, da bricht der volle Triumph aus der Brust Hamlet's hervor, der sich in jene halb gesungenen, halb gesprochenen Verse

ergießt, in welchen ein höllischer Hohn die Seele Hamlet's durchzittert, der sich nur krampfhaft in diese Form einzwängt, um nicht alle Formen zu zersprengen. [17] In der ganzen folgenden Scene mit den beiden Hofleuten, Gildenstern und Rosenkranz, erscheint Hamlet noch von dem Eindruck der vorigen Scene getragen. Derselbe setzt sich nicht nur in einzelnen Sarkasmen gegen den König und die Königin fort, sondern auch in der ganzen Behandlung der Hofleute und vornämlich in den von dem Triumph über die ihm gewordene Bestätigung zeugenden überlegenen Wendungen, durch welche er jene in ihrem eigenen Netz fängt und als Aushorcher seines geheimsten Lebens bloßstellt. [18] Diese Geistesüberlegenheit und der durchschauende Verstand, durch welchen Hamlet die beiden Hofleute in ihr Nichts zurückgeführt hat, nimmt, dem Polonius gegenüber, die Gestalt einer heiteren Ironie an, durch welche er der ernsten Seite der Gesinnungslosigkeit, unsittlicher Dienstbefliessenheit und der Gunstbuhlerei des Hofgesindes auch die Kehrseite des Komischen gegenüberstellt. Dies geschieht in der Scene mit Polonius, den Hamlet sagen läßt, was er will, während der alte Polonius seiner Seits in alle die abspringenden und wechselnden Behauptungen Hamlet's immer bejahend eingeht, weil er sie als Zeichen seiner Tollheit ansieht.

Hamlet eilt zur Mutter, der er den Spiegel ihrer Sünde vorzuhalten entschlossen ist; aber er will „nur Dolche reden, keine brauchen." Das Schauspiel hatte Hamlet die absolute Gewißheit von der Wahrheit des Geistes gegeben. Nach dieser Seite hin konnte sich der Zweifel nicht mehr hervorwagen, die Reflexion schien auf diesem Gebiete der Nothwendigkeit der That gewichen zu sein. Aber die Reflexion drängt sich durch immer neue Spalten hindurch und lähmt immer aufs Neue die Thatkraft. Da der Entschluß zur That immer das Abbrechen der Reflexion fordert, weil die letztere nie bis zu einer äußersten Grenze hin fortgesponnen werden kann, sondern sich endlos forterzeugt, so vergeht sie auch immer wieder den Willen und raubt ihm Mark und Nachdruck. Hamlet erging sich bisher in der Reflexion über die Wahrheit des Geistes; sie sollte erst über allen Zweifel feststehen. Aber die Reflexion will die That nur als eine durchaus, d. h. in allen ihren besonderen Umständen, unter welchen sie ausgeübt wird, sittliche und reine vollbringen. Auch der ganze Kreis der besonderen Verhältnisse, unter denen die That in's Leben tritt, soll erst von der Reflexion durchmessen und beleuchtet sein. Da dies aber wieder eine endlose Thätigkeit voraussetzt, so wird auch die That, selbst in dem Momente, wo die Ausführung g...zu in die Hände Hamlet's gelegt ist, wieder hinausgeschoben. Aber der Standpunkt der Reflexion erfaßt sich, während ihrer Thätigkeit, nicht zugleich als Widerspruch ihrer Schrankenlosigkeit und der Schranke der That, ihrer Endlosigkeit und der Beschlossenheit der That. Hamlet erkennt sich, während seines Reflektirens, nicht zugleich als durch die Reflexion selbst krank und ohnmächtig, weil er sie in keinem Momente als die eigentliche Wurzel seiner sittlichen Schwäche auffaßt. Daher ist er wieder in der Selbsttäuschung befangen, sich nur eine neue Grenze zu setzen, nach deren Erreichung die That unmittelbar folgen solle, da doch jede durch die Reflexion gesetzte Grenze nur die Bestimmung hat, wieder aufgehoben und durch eine neue, weiter hinausgeschobene ersetzt zu werden.

Diesen aus dem Standpunkt Hamlet's entwickelten dialektischen Prozeß stellt uns Hamlet's Rede dar, während der König sich zum Beten entfernt hat. [19] Denn in ihr weist Hamlet den Moment zur Rache nur hinaus, weil die That auch in Rücksicht aller besonderen Umstände als eine völlig fleckenlose in's Leben treten soll, weil die Reflexion sich nicht eher beruhigen will, als bis sie der That ihr jungfräuliches Ansehen in jeder Beziehung gerettet hat. Da Hamlet aber des Widerspruchs, in welchen er verstrickt ist, nicht Herr wird, so verfällt er der Selbsttäuschung, einen solchen Moment der völligen Reinheit und Unschuld für die That herbeiführen zu können, und der Selbstbelügung, welche sich diesen Moment nur setzt, um nicht die Brücke zwischen dem Entschluß und der That wirklich schlagen zu dürfen. Hamlet ist daher in diesem Monologe subjektiv ganz ehrlich; er betritt dies neue Stadium seiner Krankheit mit dem vollen Gefühl der Gesundheit und versenkt sich ganz in das Pathos, welches die Ausführung der Rache in die Zukunft und unter Umstände verlegt, welche dieselbe in jeder Beziehung wie nur Gnade Gottes erscheinen lassen sollen.

Die Scene mit der Mutter hat für die Auffassung keine Schwierigkeit. In Hamlet erscheint hier die sittliche Energie des Wortes in ihrem höchsten Schwunge. Der Mutter gegenüber löst sich die Zunge, welche so lange zum Schweigen verurtheilt war, und die sittliche Entrüstung über ihren Frevel ergießt sich wie ein Bergstrom. Diese Scene ist aber zugleich auch die Spitze von Hamlet's theoretischem Verhalten. Daher schreitet in dieser Scene gerade der Geist mahnend und die Trägheit Hamlet's verdammend ein. Wie das erste Erscheinen des

Geistes durch die ganze Stimmung der Freunde Hamlet's und durch die Ahnung Hamlet's von einem großen Verbrechen bedingt war, so ist das zweite Erscheinen durch den Widerspruch der tief empfundenen Nothwendigkeit der That und der sittlichen Ohnmacht, sie auszuführen, gesetzt. Da Hamlet sich selbst, kraft der Stärke seines Denkens, den Widerspruch in seiner Natur nicht verhehlen kann, so darf sich dieser Widerspruch auch in der Erscheinung des mahnenden Geistes gegenständlich machen. Daß aber diese Mahnung gerade auf dem höchsten Gipfel der sittlichen Beredtsamkeit erfolgt, soll nur andeuten, daß Hamlet in diesem Momente zugleich von dem Vollbringen der That am entferntesten ist. Indem sich die Macht der Rede zu ihrem höchsten Ausdruck zusammenfaßt, erscheint das Bedürfniß der That am weitesten zurückgedrängt. Darum schreitet es jetzt mahnend ein und entfernt gleichsam die Einbildung, als ob diese Energie der Beredtsamkeit schon That sei, oder die That überflüssig mache. In diesem Sinne empfindet auch Hamlet die Erscheinung des Vaters, welcher, weil er nur Hamlet's eigenes, gegenständliches Bewußtsein darstellt, auch nur von ihm und nicht zugleich von der Mutter wahrgenommen werden kann. Daher ist Hamlet außer sich und erscheint der Mutter in wahnsinnähnlichem Zustande. Seine Exaltation ist nur das Gefühl des Widerspruchs, in welchem er sich im Augenblicke höchster Redekraft mit der Thatkraft befindet.

Hamlet hatte aber auch am Anfang der Scene einen Anlauf zum Handeln genommen; aber an des Königs Stelle war Polonius getroffen worden. Der besonnenste, reflektirendste Mensch hatte hierin die Ironie seines eigenen Standpunktes erfahren; der Held der Reflexion, der nicht eher zur That übergehen wollte, bis er alle Folgen derselben durchmessen und sie nach allen Seiten hin als eine sittliche gesichert hatte, irrt, indem er sich zum ersten Male zu einer That aufrafft, in das unbesonnenste Thun ab, welches seinen Zweck verfehlt. Indem von Hamlet Polonius an der Stelle des Königs hinter der Tapete angebracht wird, so offenbart sich darin nur die Ironie des ganzen Standpunktes der Reflexion, der im Handeln plötzlich alle mühsam erarbeiteten Gedanken einhaßt, und den allseitig erwägendsten Menschen in den unvorsichtigsten umschlagen läßt. Hier zeigt sich die Macht der Wirklichkeit, welche sich gegen jede, ihr Wesen und ihr Herz nicht erfassende Reflexion geltend macht. Der für den König eingetauschte Tod des Polonius ist nichts als die Dialektik der Wirklichkeit in ihrer Stärke gegen die umsichtigste und gründlichste Reflexion, die sich aber nicht getraute, nun auch wirklich zur Praxis überzugehen. Ergreift dieser Standpunkt nun einmal in die Wirklichkeit ein, so erhält solch ein Handeln die Physiognomie der Zufälligkeit und der Planlosigkeit, der man es anmerkt, wie wenig derselbe sich durch die vielseitigen Reflexionsbewegungen doch eigentlich auf das Handeln vorbereitet hatte; er wird von der Macht des Augenblickes überrascht und die Gewalt der Wirklichkeit setzt den besonnensten, aber nicht im Handeln geübten Verstand zu dem unbesonnensten Verfahren herab.

Hamlet's Humor der Tollheit setzt sich zu Anfang des vierten Aktes fort. In den Windungen über Polonius Leiche ist es vor Allem die Nichtigkeit der endlichen Erscheinung, welche er mit Witz und Schärfe hervorhebt.[20]) Diese Nichtigkeit des Irdischen hängt aber bei Hamlet wesentlich mit der Gewißheit einer Alles lenkenden Vorsehung zusammen. Schon jetzt erhebt er sich aus dem Gefühl der Negativität des Endlichen und des Zufälligen zur Anerkennung des Ewigen und Nothwendigen.[21]) Aber diese Gedankenbewegung wird für Hamlet wieder nur eine Flucht vor der That. Weil die göttliche Vorsehung auch das Besondere nach ihren Absichten lenkt, und Allen noch so erhabenen Endlichen seine Schranken setzt, so bedarf es eigentlich nicht der That des Einzelnen; das an und für sich Nothwendige kommt auch ohne das direkte Eingreifen des Einzelnen zu Stande; der Mensch darf dazu nicht die Verantwortung der That auf sich nehmen, welche, weil sie die Gestalt der Rache hat, doch immer eine Verletzung einschließt, aus der sich also der Mensch nie ganz rein zurückbringt. Das Vertrauen zur Vorsehung gebietet, ihr die Sorge für die Rache zu überlassen. Dies ist der Gedankenkern, hinter welchen sich die sittliche Ohnmacht Hamlet's von Neuem versteckt, seine neue sophistische Selbstbetäubung. Aber da diese Reflexionen nur die moralische Feigheit verhüllen und in Hamlet doch das Bewußtsein der ihm zugetheilten Aufgabe nicht ganz ersticken können, so wird das Letztere auch immer wieder hervorbrechen und seine Sophistik als Schwäche anklagen.[22]) Dieser Akt der Selbsterkenntniß der sittlichen Ohnmacht wird für Hamlet durch das Auftreten des Prinzen Fortinbras und seiner Krieger herbeigeführt, welche um der Ehre willen in Kampf und Tod gehen und ihrem Führer willig folgen (Akt 4, Scene 4). Hier sieht Hamlet die Wahrheit der Negativität des Endlichen und Irdischen gegenständlich, welche der

Mensch durch die Hingebung an die That, durch das Eingehen in Kampf und Tod für einen Gedanken bewährt. Eine Menge Krieger, nur durch die kriegerische Ehre ihres Führers in Bewegung gesetzt, durch den Gedanken des Ruhms allein gestählt, wirft sich dem Loos der Schlachten muthig entgegen; und was ist der Antrieb ihrer Kraft gegen den seinigen! [23]) In diesen Kriegern und ihrem Fürsten das Prinzip der formellen Ehre, in ihm das sittliche Prinzip des Rechts, Verletztes wieder herzustellen. Wie kleinlich muß gegen diesen Ernst der Negativität des endlichen Daseins, welchen ihm die so ruhig in die Gefahr des Todes sich begebenden Krieger gegenständlich machen, dem Hamlet der Standpunkt seiner selbstbelügenden Reflexion erscheinen. Das Bewußtsein des Widerspruchs muß daher die Gestalt einer Selbstanklage annehmen, von welcher sich Hamlet nur durch den Vorsatz unverzüglicher Rache augenblicklich befreien kann. [24])

Mit dem fünften Akt sehen wir Hamlet in ähnlicher Stimmung auftreten, wie in der zweiten Scene des vierten Aktes. Aller Reichthum seiner Gedanken im Gespräch mit dem Todtengräber bewegt sich um die Richtigkeit des Irdischen, um die Vergänglichkeit alles Glanzes und alles Ruhms, welches der allgemeine Gleichmacher Tod zurückschlingt. Aber diese Stimmung erscheint durch seine Rettung vor dem Untergange, der ihm durch des Königs List bereitet wurde, vermittelt. Diejenigen, welche ihn dem sicheren Verderben sorglos entgegenführten, stürzen selbst hinein. An sich selbst hat Hamlet nun die Wahrheit einer, das Geschick jedes Einzelnen hegenden Vorsehung erfahren; sie ist ihm nicht mehr nur ein Gegenstand der Reflexion, nicht mehr ein bloßes Object seines Verstandes, sondern seines Gemüthes und seines Glaubens. Je resignirter Hamlet aber durch diese Innersicht zu dem Walten der Vorsehung geworden ist, je mehr er sich in allen besonderen Angelegenheiten als Gegenstand der göttlichen Fürsorge betrachtet, desto mehr ist auch der letzte Bodensatz von Thatkraft und von einem freien Entschluß zur Rache in ihm aufgelöst. Wenn auch der Einzelne schlechthin durch das Auge der Vorsehung bewacht, wenn der ganze Umfang der Existenz von ihr gelenkt wird, so darf der Einzelne auch ihr vertrauensvoll jede Rache überlassen: was sein soll, wird geschehen. Der Arm, welcher das Recht selber einzusetzen sich anmaßt, ist gelähmt; denn er greift der ewigen Ordnung vor, die sich auch ohne sein Zuthun durchsetzen wird. So erscheint Hamlet auf dem letzten Stadium seiner Entwickelung. Der Widerspruch zwischen seinem Wollen und Vollbringen, der ihn bis dahin umherwarf, ist für den Augenblick in den Glauben an die Alles umfassende, göttliche Fürsorge versenkt. Hamlet empfindet nicht mehr den Stachel der Thatlosigkeit. So geht er zu dem verhängnißvollen Gang des Zweikampfes mit Laertes innerlich gerüstet. [25]) Gerade in dieser letzten Katastrophe aber dringt die Macht der Realität mit einer Stärke auf ihn ein, wie sie Hamlet noch nie erfahren hatte. Sie trifft ihn in angeheuren Schlägen und vernichtet plötzlich alle Resultate der Reflexion. Die zahmste Resignation, die vertrauungsvollste Hingebung an die Alles leitende Vorsehung, welche nicht erst auf die Kühnheit des Einzelnen zu warten habe, werden durch den Frevel des Laertes und den plötzlichen Tod der vergifteten Königin in die Luft gesprengt. Hamlet greift zur Waffe. Alle Reflexionsweisheit wird plötzlich in den Abgrund zurückgeworfen, der König fällt, von Hamlet's Degen durchbohrt, die Leidenschaft vollbringt die Rache, welche die Besonnenheit immer wieder hinausschob. Hamlet vollzieht das durch die Verhältnisse Gebotene, das an und für sich Nothwendige, aber er vollzieht es vielmehr als ein blindes Werkzeug, nicht als ein selbstbewußter Geist. Der Held der Reflexion kommt darin vollständig zu Fall. Die Schranke seines Standpunktes kann nicht furchtbarer aufgewiesen werden, als es hier geschieht. Nachdem die Reflexion sich immer neue Kreise eröffnet hatte, um nur nicht zum Vollbringen der That fortgehen zu dürfen, nachdem Hamlet's Selbsttäuschung alle Stadien durchlaufen hat, bricht sich endlich diese ideale Macht an der viel stärkeren der Realität und bringt zugleich den Vollstrecker der That um den Preis derselben; die tragische Ironie ist vollständig abgeschlossen. Auf der Spitze der Resignation Hamlet's auf die Vollstreckung der That schlägt die thatlose Reflexion plötzlich in die That der Rache um, welche ganz den Charakter der Leidenschaft erhält, der ihr auf dem Wege des Grübelns vollends abgestreift werden sollte. In Hamlet geht so der Standpunkt der Reflexion zu Grunde, er löst sich durch seine Dialektik selbst auf. Aber in der That vollbringt sich nur die Forderung des sittlichen Geistes, der, indem er Hamlet zum bloßen Werkzeug herabsetzt, durch ihn nur sein Gebot vollziehen läßt, ohne dem Vollstrecker die Ehre der bewußten That zu lassen. Die sittliche Idee verschlingt Alle, die an ihr gefrevelt haben, ohne irgend einen zum Helden zu machen, denn der es nach der Höhe seiner idealen Bildung zu sein vermochte, der hat sich durch die Krankheit der Reflexion um den Ruhm des Helden gebracht.

Anmerkungen zu Hamlet.

[1]) Indem wir den Charakter des Hamlet einer ausführlichen Entwicklung unterwerfen, ist es unsere Aufgabe, durch die vollständig durchgeführte Gedankenbewegung dieser tiefen Individualität das Verständniß derselben und mit ihr der Tragödie selbst in gewissem Sinne zum Abschluß zu bringen. Nicht als ob nicht im Einzelnen noch eine Fülle neuer Beziehungen aufgefunden werden könnte; deren wird jedes große Kunstwerk, weil es in sich unerschöpflich ist, stets darbieten; aber das Princip und die großen Phasen der Entwicklung, insofern sich dieselben an der Person des Hamlet offenbarn, glauben wir vom Standpunkte der heutigen philosophischen Erkenntniß in dem Folgenden mit Nothwendigkeit dargelegt zu haben. Man wird daher auch in unserer Darstellung alle diejenigen Anschauungen, welche von Goethe an bis auf die neueste Zeit über Hamlet ausgesprochen worden sind, verarbeitet finden, weil in fast allen ein wahrhaftes Moment herausgehoben, nur theils zu abstrakt und unvermittelt hingestellt, theils nicht genugsam durchgeführt worden ist. Wir haben daher auch im Verlauf unserer Darstellung die Auffassungen der einzelnen Kritiker, insofern sich in denselben ein wahrhaftes Moment geltend gemacht hat, nicht besonders angeführt. Indessen bekennen wir gern, daß wir in der Arbeit von E. Geus in Erfassung des Prinzips einen Fortschritt gegen seine Vorgänger anerkennen, weil er zuerst den Gedanken der dramatischen Bewegung in größerer Reinheit und in umfassenderer Bedeutung ausgesprochen hat. Unser Thema war es, durch die Durchführung des Charakters theils die Bemühungen unserer Vorgänger zu einer Totalität zu verarbeiten, theils das nur affectorisch Ausgesprochene in seiner nothwendigen Vermittlung darzustellen.

[2]) Vergl. die feinen Bemerkungen Tieck's über den König in Hamlet in seinen dramaturgischen Blättern 2. S. 100 u. f. f. Darin hat Tieck offenbar Recht, daß der König dem Hamlet imponirt, wenn vor auch das Bud, welches Tieck von dem Frevler entwirft, im Ganzen doch zu günstig finden. In der Ueberlegenheit des Königs, welche derselbe in den Scenen mit Hamlet behauptet, ist offenbar der Vorsprung geschildert, welchen jede in sich entschiedene, sichere Willensrichtung, jedes feste Verhalten vor einer noch so geistreichen Reflexion und jeder nur theoretischen Bildung voraus hat, sobald beide einander auf dem praktischen Felde begegnen. Die letztere fühlt sich unsicher, insofern sie das Gefühl ihrer Haltbeit in sich trägt, sich nicht zum Handeln fortbewegen zu können, wo dies geboten wird. Das sichere praktische Verhalten ist dagegen in sich abgeschlossen, und so untergeordnet auch der Kreis seiner Thätigkeit sein mag, innerhalb desselben doch von dem Gefühl der Haltbeit frei.

[3]) Hamlet sagt auf den Anfang der Anrede des Königs: „Doch nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn —" für sich die bedeutungsvollen Worte:

„Mehr als verwandt, weniger als Freund."

[4]) Dies liegt offenbar in den doppelsinnigen Worten Hamlet's nach den Gemeinplätzen der Königin. Die Königin schließt mit der Phrase:

„Du weißt, es ist gemein: Was lebt, muß sterben
Und Eingeht nach der Ewigkeit erwerben" —

worauf Hamlet erwidert:

„Ja, gnäd'ge Frau, es ist gemein."

Alles kommt bei dieser Stelle auf den Accent an, welcher diesen Worten, und namentlich dem doppelsinnigen: gemein gegeben wird. Wir wollen darin den Ausdruck des Vorwurfes und der Verachtung hören, mit der Hamlet den Gemeinplätzen der Mutter begegnet, durch welche dieselbe den Mangel an Schmerz und ihren Leichtsinn zu verdecken strebt.

[5]) Wir meinen die ganze Stelle Hamlet's von den Worten an:

„Scheint, gnäd'ge Frau? Nein ist;" u. s. f.

[6]) Man vergleiche den ganzen Monolog:

„O schmölze doch dies allzufeste Fleisch," u. s. f.

[7]) Wir meinen die berühmten Worte Hamlet's von seinem Vater:

„Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem.
Ich werde nimmer seines Gleichen seh'n."

[8]) „Das Gedachte
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln."

[9]) Von den Worten an:

„So geht es oft mit einzeln Menschen auch," u. s. f.

verallgemeinert Hamlet das unmittelbar vorher von den Tönen Angesagte. Die Periode ist unverhältnißmäßig verwickelt und lang ausgesponnen, der Gedanke ohne Abrundung, die Anschauungen ohne rechte Klarheit; was sich indessen aus der von uns im Texte gegebenen Erklärung vollkommen rechtfertigt.

[10]) Unmittelbar nach dem Abgang des Geistes bricht Hamlet in Verwünschungen aus, denen der Vorsatz der Rache folgt. Aber auch hier bringt es Hamlet nicht zum unmittelbaren energischen Ausdruck einer Rache, der wir die Gewißheit einer folgenden That anfühlen. Hamlet giebt uns vielmehr den Prozeß seines Innern, durch welchen das Gefühl der Rache wach erhalten werden soll. Hamlet spricht nämlich in diesem Momente das Bewußtsein aus, daß er sein Inneres zu einer tabula rasa machen müsse, um darin das alleinige Gebot der Rache aufzuzeichnen. In dieser ganzen Reflexion erscheint schon der unmittelbare Thatendrang gehemmt; denn derselbe würde sich niemals in solcher Dartegung des Vorsatzes ankündigen, niemals aus das ganze Geflecht der Reflexionen geben, welche den Gedanken der Rache aufrecht erhalten sollen. Auch selbst in den Reden gegen die Freunde, namentlich in den Ermahnungen, das Erlebte geheim zu halten, offenbart sich jene Beweglichkeit der Reflexion, welche sich auch in den gewaltigsten Affekt hineindrängt und der Feind aller unmittelbar wirkenden Gemüthskraft ist. Die Kunst Shakespeare's ist darin eine

außerordentliche, uns beim Hamlet in den feinsten Zügen den ganz der Reflexionsthätigkeit verfallenen und dadurch aller unmittelbar wirkenden Thatkraft entfremdeten Prinzen zu zeichnen.

11) Namentlich bricht in der Scene zwischen Hamlet und den Hofleuten Rosenkranz und Güldenstern das Bewußtsein von der unendlichen Macht des Selbstbewußtseins, als der alle Unmittelbarkeit auflösenden Negativität des Denkens, welches sich zum Herrn über alles Gegebene macht, mit einer Klarheit hervor, wie sie nur in der rein theoretischen Natur Hamlet's zur Erscheinung kommen kann. Hamlet erfaßt in den Worten: „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu," das Prinzip des Denkens als die absolute Macht der Dialektik und Kritik; Worte, durch welche Hamlet als theoretischer Mensch eben so erhaben ist über den ganzen Kreis der Welt, welcher er angehört, als er als praktischer Mensch unter denselben steht.

12) Wir haben dabei besonders den beredten Erguß Hamlet's gegenwärtig, in welchem derselbe die Hoheit des Menschen so begeisterungsvoll ausspricht, um mit der Ironie darauf zu enden: „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft, wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen wie ähnlich einem Gott! Die Zierde der Welt! Das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub?" Dieser ironische, die ganze vorhergegangene Verherrlichung vernichtende Schluß ist nur erklärlich als ein Produkt des Zwiespaltes zwischen der Unendlichkeit des Gedankens und der Beschränktheit, welcher sich der Mensch im Handeln unterwerfen muß. Weil Hamlet diese Brücke zwischen der kritischen Macht des Selbstbewußtseins und seiner Selbstbeschränkung in der That nicht schlagen kann, so sind ihm auch beide Seiten unvermittelt. Daher ist ihm der im Begreifen so gottähnliche Mensch zugleich nur eine Quintessenz von Staub.

13) Daher die immer neuen Wendungen, in welchen sich Hamlet als den Träumer, den thatlosen, ohnmächtigen Feigling bezeichnet, in denen er sich selbst mit der rücksichtslosesten Härte verurtheilt, ohne gleichwohl die Schuld anders als durch Worte abzubüßen. Nur das Handeln würde Hamlet innerlich frei machen, denn es würde das Bewußtsein seiner Schuld aufheben, während die Strenge aller Selbstverurtheilung durch Worte nichts in seiner Stimmung ändert, weil ja dadurch keine wirkliche Veränderung eintritt.

14) Hamlet schließt den Monolog mit den Worten:

„Ich will Grund,
Der sicher ist. Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe."

15) Vergl. die dramaturgischen Blätter Tieck's 2, S. 138 u. f. f. Bekanntlich hat Tieck den ganzen Monolog mit einem großen Aufwand von Scharfsinn auf die Erwägung der Frage Hamlet's zurückgeführt, ob der König von ihm ermordet werden solle oder nicht. Tieck sieht daher in dem Monologe nur die nochmalige Ergründung der Frage: warum es ihm (dem Hamlet) denn so schwer werde, den Entschluß, die That, die von ihm gefordert werde, auszuführen. Nach Tieck nimmt Hamlet im Monolog zuerst den ihn beunruhigenden Gedanken auf: Was hält mich denn ab, als Rächer aufzutreten? Es handelt sich ja nur um Sein und Nichtsein, d. h. um Leben und Tod. Nur das Leben ist bei dieser That zu verlieren. Von dem einmal gefaßten Grundgedanken aus führt Tieck die Deutung des Monologs sehr konsequent und geistvoll durch; aber wir halten den Grundgedanken für unwahr. Tieck scheint uns die Dialektik zu übersehen, welche Hamlet's ganzen Reflexionszustand regiert. Der Monolog kann unmöglich, wie Tieck will, eine Fortsetzung der schon in dem eben vorhergegangenen Selbstgespräch entwickelten Stimmung sein; Hamlet würde damit nur etwas schon Abgethanes wieder aufnehmen. Mit dieser Aufnahme fehlt der Fortschritt in der Entwicklung dieses Standpunktes. Hamlet kann, nachdem er einen aus seiner moralischen Schwäche hervorgegangenen Entschluß gefaßt hat, das Wesen des Geistes, der ihm erschienen ist, zu prüfen, und dazu das Schauspiel zu benutzen, nicht wieder zu dem ersten Gedanken zurückkehren. Hamlet hat ja für den Augenblick den Vorsatz augenblicklicher Rache aufgegeben, weil er einen neuen Weg einschlagen will, nämlich sich über die Botschaft des Geistes zu vergewissern. Die sollte er alle unmittelbar nachher wieder darüber grübeln, ob die Rache sogleich an dem König auszuführen sei oder nicht; da ja doch erst ermittelt werden soll, ob der Geist ein Geist der Wahrheit gewesen ist, d. h. aber doch wohl, ob Rache an dem Könige genommen werden soll. Wohl aber erklärt sich der Monolog nach unserer oben gegebenen Auffassung als ein Erwachen Hamlet's aus seiner Selbstträumerei, und damit als ein Fortschritt in der Entwicklung seines Bewußtseins.

16) Es ist hier der Ort, der bewunderungswürdigen Weise zu gedenken, in der der so früh dahingeschiedene P. A. Wolf den Hamlet namentlich in dieser Scene versinnlichte. Wolf war durch seine ganze Organisation zur Darstellung des Prinzen wie Wenige berufen und sein Hamlet war unzweifelhaft eine Leistung ersten Ranges. In jedem Augenblick vereinigte er das tiefste Verständniß des räthselhaften Charakters mit der Macht des Tones und der Geberden, dem innerlich Angeschauten den vollendeten Ausdruck zu geben. Vor Allem war es aber die gedachte Scene mit Ophelie, in der alle seine Kräfte gewissermaßen in Blüthe standen, in der er das ganze Gemüthsleben Hamlet's mit einer Klarheit enthüllte, welche über den Charakter des Werkes selbst ein helles Licht verbreitete. Die Selbstverachtung, der Hohn gegen das auf seine Tugend stolze Weib, die Ironie über die weibliche Eitelhaftigkeit und dann wieder die unendliche Wehmuth und Innigkeit, durch welche die düstere Melancholie und die Zerrissenheit hindurchbrechen, alles kam hier zu seinem vollsten Rechte. Der Ton, mit welchem Wolf namentlich die immer wiederkehrende Mahnung: „Geh' in ein Kloster," und das Lebewohl sprach, ließ uns in die Tiefe eines unendlichen Schmerzes blicken, welcher sich in diese Worte gleichsam zusammenfaßte.

17) Wir meinen hier die beiden Strophen:

„Ei, der Gesunde hüpft und lacht," u. s. f.

und die zweite, welche mit den Worten beginnt:

„Denn Dir, mein Dämon, ist bekannt," u. s. f.

[49] Wir haben hier vornämlich die berühmte Stelle gegenwärtig, in welcher Hamlet die beiden Hofleute nöthigt, die Flöte zu spielen und an ihre Weigerung, weil sie keinen einzigen Griff kennen, die positive Abfertigung ihrer Zudringlichkeit und heuchlerischen Dienstfertigkeit knüpft.

[50] Der ganze Monolog Hamlet's:

„Jetzt könnt' ich's thun, bequem; er ist im Beten.
Jetzt will ich's thun," u. s. f.

bestätigt unsere Auffassung.

[51] Besonders die Stelle, wo Hamlet auf die Frage des Königs: „Wo ist Polonius?" antwortet: „Beim Nachtmahl. Nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. Eine gewisse Kirchenversammlung von politischen Würmern hat sich soeben an ihn gemacht. So 'n Wurm ist auch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen wir für Maden," u. s. f. Dies Gefühl der Nichtigkeit aller irdischen Erscheinung bildet übrigens die Grundstimmung der ganzen Scene; nur spricht sich dieselbe durchaus nicht in sentimentaler Weise, sondern in der Form der Ironie aus.

[52] Wir haben dabei die Stelle in der gedachten Scene im vierten Akt gegenwärtig, wo Hamlet, auf die Eröffnung des Königs, ihn nach England zu senden, und auf die Worte desselben: „So ist es, wenn Du uns're Absicht wüßtest," erwidert: „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht. — Aber komme! Nach England!" Hamlet resignirt sich hier in dem Blick auf eine Alles leitende Vorsehung, auf welche er in jenen Worten hindeutet. Wir haben im Text die Wirkungen dieses sich immer tiefer befestigenden Glaubens auf den Entschluß der That auseinander entwickelt.

[53] Hamlet nennt in dem gleich nach der Entfernung der Krieger folgenden Monologe den bangen Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang, einen Gedanken, der, zerlegt man ihn, ein viertel Weisheit nur und stets drei viertel Feigheit hat.

[54] Hamlet sagt dies ganz direkt:

„Entweihe, die zu greifen, mahnen mich.
So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke,
Von einem zarten Prinzen angeführt,
Theils Muth von hoher Ehrbegier geschwellt,
Die Stirn dem ungewissen Ausgang beut
Und zieht sein Aeußerstes und Verletzbar Theil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren Preis
Für eine Nußschal'" u. s. f.

[55] Hamlet sagt:

„Wie leb' denn ich,
Den seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? Ich leb' indeß beschämt
Den nahen Tod von zwanzigtausend Mann,
Die für 'ne Grille, ein Phantom des Ruhms
Zum Grab geh'n, wie in's Bett: es gilt ein Fleckchen,
Worauf die Zahl den Streit nicht führen kann;
Nicht Gruft genug und Raum, um die Erschlag'nen
Nur zu verbergen. O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid vernichtet."

[56] Die Substanz der ganzen eben entwickelten Gedankenbewegung faßt Hamlet unmittelbar, ehe er zum Zweikampf mit Laertes geht, als Resultat seiner ganzen Stimmung in die bedeutungsvollen Worte zusammen: „Ich trotze allen Vorbedeutungen, es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein, ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein!" Diese Worte bemerken genugsam, daß das von uns im Texte über Hamlet's Bewußtsein Entwickelte ganz der Natur des Charakters entnommen und nicht etwa unsere Hypothese ist. Nur aus dieser Stimmung, aus dieser gewissenhaften Hingebung an eine, auch das Talent des Einzelnen in allen Beziehungen leitende Vorsehung erklärt sich die jetzt nicht mehr wie früher in Hamlet auftauchende Selbstanklage gegen seine Schlaffheit, seine Thatlosigkeit und sein Streben, dieselbe zu beschönigen; Hamlet ist für den Moment von dem Widerspruche, der ihn früher unablässig umherwarf, frei; er erscheint in dieser letzten Phase seiner Entwickelung vielmehr in sich versöhnt, da der Stachel des inneren Vorwurfes abgestumpft ist; der Entschluß zur That übernimmt ihn daher recht eigentlich, indem er sie zuletzt vollbringt, wie ein Dämon, der ihn willenlos fortreißt. Dies ist durch das absolute Vertrauen in die göttliche Vorsehung bedingt, in welches sich der Kampf zwischen der Erkenntniß der nothwendigen That und dem Vollbringen zuletzt aufgelöst hat. Damit ist auch zugleich die Versöhnung Hamlet's im Tode gesetzt, der sich in dieser ganzen Schlußkatastrophe der Tragödie symbolisirt in dem, was er selbst vollbringt, als in dem, was an ihm vollbracht wird, als ein Organ der Alles lenkenden Vorsehung betrachtet. Nur durch diesen Glauben vermag er sich über die im Moment der Leidenschaft ausgeübte Rache am Könige zu trösten, welche sein ganzes bisheriges Sinnen und Trachten, seiner That den Charakter höchster Reinheit und Leidenschaftslosigkeit zu geben, zu Nichte macht.

An Burghardt, den Dichter der Iphigenia in Aulis.

Sterbend lag der Dichter,
Ruhe ward um ihn,
Schlummer sank herab,
Wie nach einem Gewitter
Thau herniederfällt
Auf ein Blumenbeet,
Das der Sturm zerriß.
Aus zerfallendem Leibe
Hebt sich des Dichters Gedanke,
Ruft der ewigen Schönheit,
Seiner Dichtungen Bild,
Vor den umschleierten Blick,
— Iphigenia's Gestalt —
Wie zum Altar sie geht,
Sich für Hellas zu opfern.
Was der Hellenen Geist
Sich Erhabenes dachte
Liegt wie feiernder Lichtglanz
Um Agamemnons Tochter.
Aus der umhüllenden Wolke
Schwebt die erhaltende Göttin,
Alle Waffen verstummen
Und die träumende Fluth
Hebt die staunende Woge.
Von dem erstarrten Leibe
Weicht die begeisterte Seele,
In dies Bild sich gestaltend.
Von dem Fluche des Schicksals,
Der sein Leben getroffen,
Sühnte sich so der Sänger.

C. J.

An Burghardt, den Dichter des Trauerspiels Johanna Gray.

Im azurblauen Aether schwebt empor,
Vom letzten Sonnenglutstrahl noch begrüßt,
Die jungfräuliche Phöbe: Cypris' Stern
Ist ihr mit diamant'nem Licht zur Seite,
Beglückt und heller leuchtend, weil von neuem
Des Himmels Königin emporgestiegen.
Die blickt herab zur schlafumfang'nen Erde
Durch einen Hain, der mit dem Hauch des Zephyrs
Aus seinem Traum beim Lied der Nachtigallen
Erwacht, und taucht sich mit dem ganzen Himmel
Voll sel'gen Glücks in einen duftumflorten
Von Schilf bekränzten, leichtbewegten See. —

Hier saß mit heil'ger, glutherfüllter Seele,
Noch nicht erschauend, welches Götterbild
In ihr emporsteigt, ahnungsvoll der Dichter:
Wie in den See, so taucht in seine Seele
Das Licht des Mondes sich mit seinem Himmel. —
Ein Sturmwind kam mit dunklen Wetterwolken,
Und Phöbe, aufgeschreckt, durchfliegt sie hastig,
Mit Silberlicht die flücht'ge Bahn bestreuend,
Bis, mit dem Ruf des Donners, blitzumsäumt
Das Grau der Nacht die Flieh'nde ereilte.
Doch siehe, mild wie immer, bebet Phöbe
Ihr Antlitz, und indem sie niederblickt,
Löst sich in Thau das Ungewitter auf.
Der Stern der Cypris tritt zu ihr heran,
Wie sie zu trösten, bis der Sonne Glühen
Die Stillerbleichten in den Schlummer legt. —
Das sahst du, und es ward zu einem Bild
In deiner Seele, einer Jungfrau Bild.
Du legtest Platen's Geist, Cytherens Schönheit,
Der Grazien Anmuth und den Genius
German'scher Frauen in das Bild hinein,
Und deinen eig'nen sühnungsreichen Geist.
So ward Johanna Gray. Die schöne Dichtung
Umschwebte, lichtverklärt dein unheilvolles,
In Nacht gedrängtes Leben, und sie war
Der Schönheit Ideal dir, als zu starbst,
Des Lebens allerletzter Reiz verfallen.

Vorwort zu König und Dichter

von **Auguste Cornelius.**

Wir nehmen in unsere dramaturgischen Blätter das Schauspiel einer begabten Dame auf. Die Verfasserin hat bei dem vorliegenden Stück den Stoff eines geistreichen, französischen Schriftstellers benutzt, welcher schon durch die beiden Hauptpersonen unser Interesse in Anspruch zu nehmen geeignet ist. Diese beiden Persönlichkeiten sind der jugendliche König Ludwig XIV. und der Dichter Molière. Dem Schauspiel mangelt es auch nicht, und dies scheint uns die Hauptsache an einer leitenden Idee. Dieselbe offenbart sich in dem durch das ganze Stück hindurchgehenden Bestreben, daß Ludwig XIV. zu einer selbstständigen Stellung auf dem Throne gelange und sich von der lästigen, seine Freiheit beeinträchtigenden Bevormundung befreie. Es muß dem Stück als ein Verdienst angerechnet werden, daß das Streben des Königs nach Selbstständigkeit nicht durch geistreiche Phrasen, sondern durch die Handlung selbst versinnlicht ist. Dieses Streben nach Selbstständigkeit erfüllt Ludwig's ganze Seele und leitet alle seine Schritte. Nicht minder würdig ist Molière, der Dichter, gezeichnet. Die Gedanken, welche ihm in den Mund gelegt sind, sind alle von der Art, daß auch der historische Molière sie sehr wohl hätte aussprechen können. Dabei wird man dem Gange der Handlung mit Spannung folgen, und sich nirgends durch kleinliche Effecthascherei künstlerisch beeinträchtigt fühlen. Wir zweifeln nicht daran, daß sich mehrere deutsche Bühnen diesem Schauspiel zuwenden werden. Wir wollten wenigstens nicht versehlen, ihm auf seinem Wege diesen Geleitsbrief mitzugeben.

H. Th. Rötscher.

König und Dichter.

Schauspiel in vier Aufzügen

von **Auguste Cornelius.**

Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.

Personen:

Ludwig XIV., König von Frankreich.
Herzog von Anjou, sein Bruder.
Mazarin.
Molière.
Jean Poquelin, Tapezierer des Königs.
Guitaut, Capitän der Garde.
Graf von Marsan.
Marquis du Dongnon.
Herzog von Grammont.
Chevalier St. Georges.
Graf Mondejeu.
Der Schaymeister.
Abbé Boileau.
Herr von Benserade.
Renan, Leibarzt des Cardinal Mazarin.
Lebrun, Kammerdiener des Cardinal Mazarin.
Rubey, Kammerdiener des Königs.
Desvieux, Secretär der Königin.
Ein Musquetier.
Ein Courier.
Anna von Oesterreich.
Maria Mancini.
Marquise von Chatillon.
Rosette.

Edelleute, Rathsherren, Hofdamen und Pagen.

Erster Akt.

Saal des Lonseil im Schlosse Vincennes.

Erste Scene.

Mazarin. Poquelin. Colette, unter einem Tisch verborgen.

Mazarin. Geben Sie mir jetzt die Rechnung, Poquelin!

Poquelin. Hier ist sie, Eminenz, zu unterthänigem Befehl.

Mazarin. 10,000 Livres! Ihre Forderung ist geringer, als ich dachte. Ich bin es nicht gewohnt, daß Sie den Staatsschatz so rücksichtsvoll behandeln.

Poquelin (verlegen). Eminenz — ich weiß, daß ich dadurch Ihr Mißfallen nicht errege. Sie lieben es —

Mazarin. Wollen Sie mir damit sagen, daß ich geizig bin?

Poquelin. O — wie dürfte ich mir erlauben, Ew. Eminenz —

Mazarin. Schon gut, schon gut. Es kümmert mich wenig, was die Menschen von mir denken und von Ihnen lasse ich mir schon etwas gefallen.

Poquelin. Ich hatte diesmal eine besondere Absicht, Ihren Auftrag möglichst billig herzustellen: ich wollte mir in jeder Beziehung die Zufriedenheit Ew. Eminenz erwerben — weil — (er stockt)

Mazarin. Nun weil — weil?

Poquelin. Weil ich mir die Ehre geben wollte, Ew. Eminenz um eine Gunst zu bitten.

Mazarin. Nennen Sie diese Gunst: sprechen Sie dreist.

Poquelin. Es betrifft meinen Sohn Molière.

Mazarin. Wie, Ihren Sohn?

Poquelin. Ja, ich wollte Ew. Eminenz um einen Verhaftsbefehl gegen ihn ersuchen.

Mazarin. Ei, Poquelin, Sie wollen Ihren Sohn einsperren lassen? Warum? Hat er etwa Schulden gemacht?

Poquelin. O nein, er ist im Gegentheil sehr ökonomisch.

Mazarin. Dann kann er noch einmal ein großer Staatsmann werden.

Poquelin. Eminenz belieben mit meinem Kummer zu scherzen.

Mazarin. Hat der Sohn des Tapezierers sich über seinen Stand erhoben? Hat er einen Edelmann gefordert? Dann sperren wir ihn ein, denn unser großer Vorgänger, der Kardinal von Richelieu, hat das Duell verboten und sein Edict ist noch in Kraft. Die Kriegsgesetze sind strenge: es soll kein Blut zu privaten Zwecken vergossen werden.

Poquelin. Entschuldigen Eminenz! Mein Sohn hätte schon das Recht, sich einem Edelmann gleich zu stellen, denn die Poquelin's stammen aus einer alten, berühmten Familie. Nein, sein Vergehen ist ganz anderer Art.

Mazarin. So hat er wohl gar einen Mord begangen, und ich soll ihn in der Bastille verbergen, um ihn der Nachforschungen und der gerechten Strafe zu entziehen?

Poquelin. Nein Eminenz, nein! Dieser ungerathene Sohn macht Verse.

Mazarin. Verse! Hahaha! Und darum wollen Sie ihn einsperren lassen?

Poquelin. So lange, bis er diese schauderhafte Angewohnheit für immer abschwört.

Mazarin. Was haben Sie gegen den Stand des Poeten einzuwenden? Ist ein Tapezierer nicht auch eine Art Poet, der mit seiner Phantasie aus nackten Wänden einen Festsaal zu gestalten vermag. Wenn wir einmal ein Gemach im Geschmack Harun al Raschid's decoriren lassen, so bringen Sie die Verse Ihres Sohnes mit goldenen Lettern an die Wände und er kann es zum Hofpoeten bringen.

Poquelin. Eminenz, die Hofpoeten vertreten jetzt nur die Stelle der Hofnarren, die man abgeschafft hat. Wenn Ew. Eminenz in diesem unerhörten Fall mir nur erlauben wollten, daß ich mich an Se. Majestät den König wenden dürfte?

Mazarin. Gewiß, gewiß! Warum nicht?

Poquelin (verlegen). Weil — weil Ew. Eminenz doch eigentlich der König sind.

Mazarin. Cospetto, Herr! Was wagen Sie zu sagen! Ich lasse Sie statt Ihres Sohnes in die Bastille stecken.

Poquelin (erschrocken). Mich!! Ah! ihr Heiligen! O Monseigneur, ich wollte Sie nicht beleidigen, ich wollte Ihnen damit nur etwas Schmeichelhaftes sagen — ich —

Mazarin (lächelnd, in guter Anregung). Man muß Ihrer Einfalt schon etwas zu Gute halten! Gehen Sie!

Poquelin. Empfehle mich unterthänigst! (Er will gehen.)

Mazarin. Warten Sie! Nehmen Sie Ihr Geld mit! (Er sucht nach Papier in seinem Portefeuille, um eine Anweisung darauf zu schreiben, und läßt in der Eile und Verwirrung des Suchens einen Zettel fallen, der von Colette unter dem Tische aufgehoben wird. Mazarin, nachdem er eine Anweisung geschrieben, zu Poquelin). Da — nehmen Sie Ihre Anweisung! Und jetzt gehen Sie!

Poquelin. Unterthänigsten Dank, Monseigneur! (Er will gehen und begegnet auf der Schwelle der Königin.) Ah, Ihre Majestät!

Zweite Scene.

Anna von Oesterreich. Servien. Die Vorigen.

Anna. Sie sind es, Poquelin? Das trifft sich gut, ich habe Aufträge für Sie.

Poquelin. Ich bin zu Ew. Majestät Befehl!

Anna. Gut. Folgen Sie meinem Secretär, er wird Ihnen sagen, was ich von Ihnen wünsche.

(Poquelin verneigt sich.)

Anna zu Servien.) Wenn Sie meinen Auftrag ausgerichtet haben, Servien, so gehen Sie zum König und sagen Sie Sr. Majestät, daß ich ihn hier erwarte.

Servien. Zu Befehl, Majestät! — Kommen Sie, Herr Poquelin! (Beide ab.)

Dritte Scene.

Anna von Oesterreich. Mazarin.

Mazarin. Madame, ist es erlaubt zu fragen, was das für Aufträge sind, mit denen Sie Herrn Poquelin beehren?

Anna. Er soll einige Zimmer für mich decoriren.

Mazarin. Einige Zimmer?

Anna. Beunruhigt Sie das, Herr Kardinal?

Mazarin. Sie wissen, Madame, daß ich bereits für Sie und Ihre Ehrendamen Zimmer einrichten ließ.

Anna. Ich habe sie soeben in Augenschein genommen.

Mazarin. Und finden Madame dieselben nicht gut genug?

Anna. Nein, Herr Kardinal, für meine Zwecke sind sie zu einfach; ich brauche prächtigere Staatsgemächer.

Mazarin. Ah! — Majestät erwarten Besuch?

Anna. Sie haben es errathen.

Mazarin. Und darf man wissen, wen?

Anna. Lassen Sie uns leise sprechen, es ist ein Staatsgeheimniß. (Sie zieht Mazarin zu sich nieder, der sich ihr nähert und auf ihren Stuhl kniet.) Dieses Mal wollen wir ganz offen handeln, Herr Kardinal!

Mazarin. Majestät!

Anna. Haben Sie wohl zuweilen darüber nachgedacht, daß der König sich jetzt in dem Alter befindet, in welchem man an eine Vermählung für ihn denken muß?

Mazarin. Wahrhaftig, ich denke sehr oft daran.

Anna. Wirklich? (Mit Ironie.) Und haben Ew. Eminenz vielleicht schon eine Wahl getroffen?

Mazarin. Noch nicht, gewiß nicht. Ich dachte immer, Majestät würden mit ihrem Beichtvater —

Anna. Um meinen Sohn zu vermählen, bedarf ich seiner nicht, Herr Kardinal. Auch würde es mir schwerlich gelingen, vor Ihnen ein Geheimniß zu bewahren, obwohl Sie die Ihrigen mit so außerordentlicher Kunst und Sicherheit verbergen.

Mazarin. Madame wissen, daß ich Großsiegelbewahrer bin.

Anna. Als solcher bewahren Sie wohl auch das Geheimniß der Vermählung meines Sohnes?

Mazarin. Dasselbe möchte wohl nur in Busen des Königs verborgen sein.

Anna. Doch Ihr geübtes, scharfes Auge hat es gewiß schon längst ergründet, und Sie freuen sich, daß der Same, den Sie in das junge, unerfahrne Gemüth des Königs gestreut, so trefflich aufgegangen ist.

Mazarin. Ich — bin leider nicht so glücklich, das Vertrauen des Monarchen in so ausgedehnter Weise zu besitzen, daß ein wohlgemeinter Rath in dieser Sache von ihm berücksichtigt würde.

Anna. Vielleicht lenken Sie des Königs Herz, ohne daß er's ahnt, mit denselben Zügeln, und mit derselben Klugheit, womit Sie den Staat beherrschen.

Mazarin. Ich glaube die Zügel des Staates zu seinem Besten zu lenken, Majestät.

Anna. Vielleicht auch ein wenig zum Besten Ihres Hauses, Herr Kardinal, damit es an Ehre noch wachse. Doch erwägen wir jetzt den Gegenstand, der mich mehr als alles Andere beschäftigt: ich meine die ebenbürtige Heirath meines Sohnes.

Mazarin. Wir sprachen früher oft darüber und ließen alle heirathsfähigen Prinzessinnen die Revue passiren. Wir dachten an die Prinzessin von Montpensier, an Henriette von England, an die Prinzessin von Portugal und ganz besonders an die Infantin von Spanien.

Anna. Ja, diese würde mehr als alle Anderen, unserm Wunsche entsprechen. Leider ist sie als die einzige Tochter für den spanischen Thron bestimmt, wenn dieser ohne männlichen Erben bleiben sollte.

Mazarin. Und darum befinden wir uns in nicht geringer Verlegenheit, Majestät.

Anna. Der König aber ist 20 Jahr alt. Die Schwärmereien seiner Jugend haben einen hohen Grad erreicht, und darf, wie Sie selbst sagen, wohl im Stande ist, seinen eigenen Willen durchzusetzen, so könnte er meine Pläne leicht durchkreuzen.

Mazarin. Sie fürchten, Majestät —

Anna. Ja, Herr Kardinal, ich fürchte und bin jetzt entschlossen, alle Intriguen, die sich meinem Plan entgegenstellen, mit einem kühnen Zuge zu zerreißen.

Mazarin. So? Und was beschlossen demnach Ew. Majestät?

Anna. Ich schrieb an die Regentin von Savoyen, meine Schwägerin, und lud sie ein, uns mit ihrer schönen Tochter Margarethe zu besuchen, die, so hoffe ich, durch Schönheit, Jugend und den Reiz der Unschuld meines Sohnes Herz gewinnen wird.

Mazarin (sinnt). Sollte dieser Plan sich nicht doch auf Ihren Beichtvater zurückführen lassen, Majestät?

Anna. Ich bin sehr gespannt zu erfahren, aus welchem Grunde Ihre Staatsklugheit das vermuthet?

Mazarin. Der Herr Abbé ist ein viel zu guter Katholik, als daß er die Gelegenheit nicht wahrnehmen sollte, die abtrünnige Savoyardin unter dem Schutze Frankreichs in den Schooß der allein seligmachenden Kirche zurückzuführen. Doch die Schönheit, Anmuth und Unschuld der Prinzessin wollen wir darum nicht gering achten. — Und lassen Sie den König rufen, um ihm dieses Geheimniß zu vertrauen?

Anna. Nein, Herr Kardinal, das hieße seine Vorsicht wecken und ihn zum Widerspruche reizen. Er soll im Gegentheil in Margarethe von Savoyen nur einen Gast, nur einen flüchtigen Besuch erblicken. Doch da kommt schon mein Abgesandter.

Vierte Scene.

Servien. Die Vorigen.

Anna. Was bringen Sie?

Servien. Majestät, der König ist noch nicht zurückgekehrt. So viel ich erfahren konnte, war Se. Majestät in Gesellschaft der schönen Nichte des Herrn Kardinals.

Anna. Und Fräulein von Mancini — ist sie noch nicht zurückgekehrt?

Servien. Ich bemerkte soeben das Fräulein an ihrem Fenster.

Anna. Hat dieses Fenster nicht die Aussicht auf die Route von Paris, Herr Kardinal?

Mazarin. Ich glaube, Majestät.

Anna. Die Abwesenheit des Königs beunruhigt mich. Sagte man mir nicht, daß mein Sohn heute dem Conseil beiwohnen würde?

Mazarin. Ja, ich wünsche, daß der König heute, als die Majestät von Frankreich, an der Spitze seiner Edlen hier erscheine; denn wenn diese unerwünschte Opposition noch länger anhält, dürften wir bald eine zweite Fronde zu erwarten haben.

Anna. Die Regierungsgeschäfte drängen Sie, Herr Kardinal. Suchen Sie sich dann in höchsteigener Person die Majestät von Frankreich auf, die Sie für Ihren Staatszweck nicht entbehren können. Gehen Sie, Herr Kardinal, Sie kennen ja die Fabel vom Auge des Herrn.

Mazarin. Ich gehe, Madame, ich gehe. (Er geht ab.)

Fünfte Scene.

Die Vorigen, ohne Mazarin.

Anna (dem Kardinal nachsehend). Servien!

Servien. Majestät!

Anna. Hat der König, als er abreiste, Niemand besonders ausgezeichnet?

Servien. Se. Majestät begleiteten zu Pferde den Wagen des Fräulein von Mancini bis an das Faubourg St. Antoine; dort nahm der König Abschied von dem Fräulein.

Anna. Und weiß man, was er ihr beim Abschied sagte?

Servien. Als das Fräulein die Befürchtung aussprach, der König möchte die Jagd versammen, hörte man ihn erwidern: Verlassen Sie sich darauf, daß hundert Rabulisten, im Justizpalast versammelt, mich nicht hindern sollen, den edlen Hirsch zu jagen zur bestimmten Stunde. Als man ihn auf die Befehle des Kardinals aufmerksam machte, lachten Se. Majestät und sagten: Die Eminenz wird mich noch vorher sehen, und das Geld, welches das Parlament verweigert hat, bringe ich mit. Dies sprechend, sprengten Se. Majestät davon.

Anna. Gut, Servien. Folgen Sie jetzt dem Kardinal und wenn der König zurückkehrt, führen Sie ihn angesaumt hierher.

Servien. Zu Befehl, Majestät. (Verneigt sich und geht ab.)

Sechste Scene.

Anna allein.

O, Ludwig! Ludwig! Welche Sorgen bereitest Du Deiner armen Mutter! Die Jagd, das Vergnügen und die Schwärmerei für das kokette Fräulein von Mancini entziehen Dich dem Ernst der Staatsgeschäfte, deren ganze Last Du so leichtsinnig auf die Schultern des Kardinals wälzest, welcher mit souveräner Freiheit und mit königlicher Machtvollkommenheit herrscht. Sein Ehrgeiz spinnt schon geheime Pläne, um seine Nichte auf den Thron von Frankreich zu setzen — doch nie soll das geschehen, so lange Anna von Oesterreich die Krone trägt; so lange die Augen einer Mutter über das Wohl ihres Sohnes wachen — so lange die Königin das heilige Banner der Majestät beschützend über seinem Haupt entfaltet.

Siebente Scene.

Anna von Oesterreich. Anjou.

Anna. Du bist es, Philipp?

Anjou. Wie finden Sie mich, Mütterchen? Betrachten Sie meine Lippen, sind sie nicht wie Granathlüthen? Der Abbé von Potier schenkte mir diese köstliche Lippenpomade! O, diese Beichtväter sind doch zu Allem zu gebrauchen! Wenn Sie einmal etwas ganz besonders klug und fein gegen den Kardinal ausführen wollen, Mütterchen, so wenden Sie sich nur an ihn.

Anna. Du sollst mit mehr Achtung von dem Abbé sprechen, Anjou.

Anjou. Ich habe die allergrößte Hochachtung vor seiner Klugheit! Er protegirt auch unsern Dichter

Benserade und fängt es klug genug an, ihn zu Ehren zu bringen, denn er umhüllte diese Lappenpomade mit einem Gedicht von ihm: ein Lobgesang auf Karl den Zweiten.

Anna. Den unglücklichen Stuart.

Anjou. Der schlaue Priester will gewiß dadurch Karl Stuart in Frankreich einführen! Diese Herren Abbés haben immer einen doppelten Zweck vor Augen.

Anna. Willst Du schweigen!

Anjou. Ich tadle ihn darum nicht: auch ich möchte den Stuart protegiren. Er ist ein Gentleman von feinstem Geschmack! Er soll eine ganz reizende Toilette machen und darum müssen wir ihn an unsern Hof ziehen.

Anna. Wenn es der gestrenge Kardinal erlaubt.

Anjou. Was geht Sr. Eminenz meine Toilette an?

Anna. Dieser Besuch verträgt sich nicht mit der Politik.

Anjou. Lassen wir den Abbé sorgen. Wir bilden ein Komplott gegen den Kardinal. Sie Mütterchen, Ludwig, der Abbé und ich! Ludwig muß seine Krone aufsetzen und dem Kardinal einmal den König zeigen. Vier Hebel! Da muß die liebe Eminenz ja aus den Angeln gehen! Sie sind dann die Alleinherrscherin von Frankreich! Wir ziehen Karl an unsern Hof! Dann giebt es glänzende Feste und mein Molière, der ganz andere Verse macht wie Benserade, soll ihn besingen! Ein unglücklicher König, flüchtig, verbannt, schön wie Apollo! Schön und unglücklich! Ein herrliches Thema, Mütterchen!

Anna. Du hättst also Molière für talentvoller als Benserade? Da könnte man sich wohl seiner Feder bedienen, wenn wir ein Festspiel brauchten?

Anjou. Ein Festspiel? Zu welchem Zweck?

Anna. Nun — vielleicht zu Ludwig's Hochzeit.

Anjou. Zu Ludwig's Hochzeit? O wie mich der Gedanke electrisirt! Da zieht es wieder einmal eine Komödie, ein neues Ballet! Wie reizend soll ich nicht als Nymphe Echo im vorigen Ballet sein!

Anna. Still, still! Das Echo ist geschwätzig; es plaudert das Geheimniß aus.

Anjou. Ich will es schon bewahren, Mütterchen, doch — einen Bräutigam haben wir — wer aber ist die Braut?

Anna. Du wirst es schon erfahren, wenn Du sie sehen wirst.

Anjou. Noch ein zweites Geheimniß. Da Sie mir das erste mitgetheilt, so habe ich auch den Schlüssel zu dem zweiten.

Anna. So, hast Du etwas gehört?

Anjou. Nein, aber gesehen habe ich etwas, Mütterchen — die Mancini und Ludwig! Die Heiligen seien gelobt, wenn die Mancini Königin wird. Dann giebt auch die liebe Eminenz das Geld zu den Festen.

Anna. Philipp, wenn Du mehr überlegtest, würdest Du nicht solchen Unsinn reden.

Anjou. Sprach ich Unsinn? Der Ernst kommt noch, da kommen schon die Herren Räthe, der Schatzmeister und unsere liebe Eminenz an ihrer Spitze! Nun giebt es lange, sehr lange Tagen auswendig gelernte Reden mit anzuhören. Erlauben Majestät, daß ich mich empfehle, adieux! (Er will gehen.)

Anna. Wohin willst Du gehen?

Anjou. In den Garten, um hinter einer Taxushecke Benserade zu belauschen, wie er den erzürnten Masken Opfer bringt. (Er geht schnell ab.)

Achte Scene.

Anna von Oesterreich. Mazarin. Der Schatzmeister. Herzog von Grammont. Der Capitän der Garde. Rathsherren und Edelleute.

Mazarin (tritt ein Königin). Madame, der König ist nirgend zu finden. (Pause.) Nehmen Sie Platz, meine Herren.

Anna. Da der König nicht erschienen ist, so wird der Herr Kardinal von Mazarin präsidiren.

Mazarin. Sie wissen, meine Herren, daß es sich um die Erhebung neuer Steuern handelt, wozu wir die Einwilligung des Parlaments bedürfen. Noch gestern versprach das Parlament dieselben zu bewilligen und heute nehmen diese Herren ihr Versprechen wieder zurück. Was ist da zu thun?

Capitän. Man muß das ganze Parlament in die Bastille stecken.

Mazarin. Wer sprach das?

Capitän. Ich, Eminenz. Man übergebe mir die Sache und sie wird bald erledigt sein.

Mazarin. Sie hörten den Vorschlag des Capitäns, meine Herren, was beschließen Sie?

Erster Rathsherr. Das Parlament läßt nicht mit sich sprechen, das haben wir erfahren.

Zweiter Rathsherr. Ja, und es hat das Recht der Gegenvorstellung.

Schatzmeister. Ich darf es nicht entscheiden weigern, wenn Se. Majestät —

Der Herzog. Mein Vorschlag wäre —

Mazarin. Hören Sie, meine Herren, was der Herzog spricht, er ist ein Mann von Geist.

Herzog. Dank für das Compliment, das um so schmeichelhafter ist, da Eminenz bekannt sind als ein feiner Menschenkenner.

(Man hört Geräusch von außen.)

Mazarin. Mein Vorschlag wäre also —

(Er hört nicht zu.)

Neunte Scene.

Die Vorigen. Servien.

Servien. Der König, meine Herren!

Alle. Der König!

(Die Thüren öffnen sich, der König erscheint im Jagdanzug, ihm folgen jüngere Hofcavaliere, die sich in ihrer Tracht von den Aelteren unterscheiden.)

Zehnte Scene.

Die Vorigen. Der König. Chevalier St. George. Graf von Estrade. Gefolge.

König. Ich grüße die Herren! Man hält hier Staatsrath, wie es scheint?

Mazarin. Ew. Majestät finden uns beschäftigt, über die Beschlüsse des Parlaments zu debattiren und ein Mittel zu suchen, wie wir diese Herren bewegen, die Edicte zu sanctioniren, welche —

König. Unnütze Mühe, meine Herren! Die Edicte sind schon unterzeichnet.

Alle. Wie?!

Mazarin. Und wer vollbrachte dieses Wunder der Ueberredung?

König. Ich, Herr Kardinal.

Mazarin (für sich). Welch' ein Gewaltstreich! (Laut.) Ew. Majestät hielten wohl eine Rede?

König. Jawohl, eine lange Rede! Soll ich sie wiederholen? Sie könnte vielleicht auch hier von Nutzen sein. Es kommt Alles darauf an, meine Herren, das Volk richtig zu erkennen und darnach zu behandeln. Nun merken Sie auf meine Rede, — ich sagte nur: „ich will!"

(Allgemeines Erstaunen.)

Sie staunen? Ja, meine Herren, wenn man zur Jagd will, muß man sich kurz fassen. Ich kann mit Fug und Recht wie Cäsar sagen: „ich kam, ich sah, ich siegte!"

Mazarin. Seltsam.

König. Es folgte eine allgemeine Stille, welche einem leisen Flüstern der Ueberlegung Platz machte. „Wer dagegen ist," sagte ich, „der verlasse den Saal," aber Niemand erhob sich. — Es ist also Alles bewilligt und Sie, Kardinal, erhalten das Geld. Aber nun, meine Herren, machen Sie Toilette für die Jagd, die heute pünktlich beginnt. Ich hoffe, daß Sie, Herr Kardinal, und meine Mutter dem Feste die Ehre Ihrer Gegenwart schenken werden?

Mazarin. Ich habe noch einige wichtige Geschäfte zu erledigen; nach diesen bin ich zu Befehl. (Er geht ab; alle Anderen folgen ihm, außer der Königin und dem König.)

Anna. Mein Sohn, ich möchte Sie einen Augenblick allein sprechen.

König. Nur nichts von Staatsgeschäften, Mutter.

Anna. Sire — ich möchte Sie auf einen Besuch vorbereiten.

König. Ist es Karl Stuart, unser Vetter? er soll uns willkommen sein.

Anna. Nein, es ist die Regentin von Savoyen mit ihrer Tochter Margarethe.

König. Desto besser! Die Prinzessin ist sehr schön.

Anna. Woher wissen Sie das, mein Sohn?

König. Nun, besitze ich nicht die Portraits von allen heirathsfähigen Prinzessinnen in ganz Europa?

Anna. Die Regentin wird nur einige Tage bei uns verweilen und ich wünsche, Sire, daß Sie dazu beitragen mögen, der Prinzessin einen würdigen Begriff von unserem Hof zu geben.

König. Seien Sie unbesorgt, Majestät: ich liebe schöne Frauen und werde von keinem meiner Cavaliere in der Courtoisie übertroffen.

Anna. Auf Wiedersehen denn, Sire!

König. Auf Wiedersehen, Majestät! (Er führt die Königin bis an die Thür.)

Elfte Scene.

König. Rosette.

König. Was ist mir die Prinzessin von Savoyen! Andere Sterne ziehen mich an: Marien's dunkelblaue Augen! Sie war am Fenster! Ich sah, wie sie das kleine Köpfchen nach der Gegend wandte, von der wir kommen mußten. Wem aber galt ihr Späherblick? Vielleicht St. George, dem Grafen von Estrade, oder einem anderen meiner Cavaliere? O, wär' ich ihrer Liebe sicher! Sonderbar, daß ich diese Furcht nicht bemeistern kann, ich, der mit zwei kleinen Worten das ganze Parlament zum unterthänigsten Gehorsam zwang! Ich zittere vor den schönen Augen eines Mädchens, wie — (Er läßt seine Gerte fallen; hebt die Tischdecke auf, um sie aufzubeben und erblickt Rosette in sehr kokettem Bauernanzuge.) Was ist das? Wer bist Du und was treibst Du hier, mein Kind?

Rosette. Sire —

König. Hier stell' Dich her — laß Dich beschauen — wer bist Du?

Rosette. Ach, Sire — Verzeihung!

König. Irr' ich mich nicht, so bist Du —

Rosette. Wie, Ew. Majestät erkennen mich?

König. Des alten Dupré Tochter, der Gärtner war in St. Germain. O, wir haben oft mit einander gespielt — im alten Schlosse, weißt Du noch? es ist lange her — wie nannte man Dich doch?

Rosette. Rosette, zu dienen, Sire, und Bäschen Neugierde, weil man mich lauschend hinter allen Möbeln fand.

König. Nun, diesem Namen machst Du heute noch Ehre, Du lauschtest eben auch?

Rosette. Ach, Sire, Sie denken wohl, daß ich aus Neugier mich versteckte?

König. Doch nicht aus Furcht? Gestea' es nur!

Rosette. Ja, Sire, ich will's nicht leugnen, denn schon seit acht Tagen ist hier ein großer Lärm — ein Schreien — ein Durcheinanderlaufen ohne Gleichen! Herr Poquelin kam mit seinen Leuten aus Paris und wirthschaftet hier, als wollte er das ganze Schloß umkehren, denn es heißt, der König kommt! Da wird es Feste, Balle, große Jagden geben —

König. Und Du, was sagtest Du dazu?

Rosette. Ich schlug vor Freuden in die Hände und sagte: um so besser! weil der König mein guter Freund ist. Früher spielten Sie mit mir, Sire — nun wollte ich doch auch sehen, wie Sie jetzt mit den Anderen spielen.

König. Himmlische Rosette! Ich bete Dich an!

Rosette. Mich Sire? Wie meinen das Ew. Majestät?

König (nimmt ihre Hand) O, dies zierliche Händchen!

Rosette (zieht ihre Hand zurück.) Nein Sire, das schickt sich jetzt nicht mehr. Sie sind kein Kind mehr — Sie sind ein großer, schöner, junger Mann, ein Gott, wie Herr von Benserade, der Poet, sagt.

König. Jawohl, ein Gott ohne Donner und Climm!

Rosette. Als ich das hörte, Sire, da erwachte in mir eine ganz unbezwingliche Neugierde. Ich hatte schon manchen hübschen jungen Mann, sogar schon manchen Prinzen gesehen, aber noch nie so einen Gott, wie in dem Garten von St. Germain. Ach, dachte ich, Rosette, du mußt auch einmal einen richtigen Gott von Fleisch und Blut sehen. Ich hörte nun, daß Sie heute von Paris hierher kommen würden und schlich mich hier in diesen Saal, trat an das Fenster und sah viele, viele Menschen sich dem Schlosse nahen, doch keinen einzigen Gott. Plötzlich hörte ich Schritte in der Galerie und erblickte zu meinem Schrecken den Herrn Kardinal mit Poquelin hierher kommen. Ach, Sire, Sie wissen wohl noch, wie wir uns immer vor dem strengen Kardinal gefürchtet haben?

König. Ja, ich weiß, es geht mir jetzt noch so.

Rosette. Aha, sehen Sie, Sie hätten sich also auch versteckt?

König. Darum versteckteste Du Dich also?

Rosette. Gewiß. Ich dachte, wenn der Kardinal seine Rechnungen mit Poquelin beendigt hat, so wird er schon wieder fortgehen, aber als Herr Poquelin sich entfernt hatte, kamen Ihre Majestät die Königin, und Sie wissen, Sire, vor der fürchteten wir uns auch gar sehr.

König. Ich fürchte sie auch jetzt noch ein wenig, doch lange nicht mehr so, wie damals.

Rosette. Sie setzten sich nun und sprachen mit einander über Staatssachen.

König. Das langweilte Dich wohl sehr?

Rosette. Ach, Sire, zum Sterben. Doch als die Rede auf's Heirathen kam, da spitzte ich die Ohren.

König. Sie, sie sie, sahen vom Heirathen?

Rosette. Ja, Sire, man will Sie verheirathen. Doch still! Sie dürfen es ja nicht wissen.

König. Wie so?

Rosette. Es ist ein Staatsgeheimniß; nur der Kardinal und die Königin Anna dürfen es wissen.

König. Man will mich also ohne mein Wissen verheirathen? Und mit wem?

Rosette. Ach, Sire, ich darf es Ihnen nicht sagen.

König. Du darfst nicht? Ich sage Dir, Du mußt!

Rosette. Sind Sie dessen gewiß?

König. Ja, ganz gewiß. Ich bin der König, und ich will sehen, ob mir mein soll ich vermählt werden?

Rosette. Mit der Prinzessin von Savoyen.

König. Ah, mit meiner Cousine?

Rosette. Ist das Ihre Cousine?

König. Alle Prinzessinnen sind meine Cousinen. Also mit Marguerite von Savoyen?

Rosette. Ja, die Königin erwartet sie mit ihrer Mutter zum Besuch; aber sie werden thun, als kämen sie nur so ganz zufällig. Verstehen Sie, Sire?

König. Alles, Alles! Was hörtest Du noch sonst?

Rosette. Ist das noch nicht genug?

König. Gewiß, Rosette! O, welch' ein glücklicher Einfall war es von Dir, Dich zu verstecken.

Rosette. Nicht wahr? Soll ich es öfter so machen?

König. Thue das, Bäschen Neugierde! Und was Du hörst, berichtest Du mir immer getreulich.

Rosette. Alles, Alles! Aber da hatte ich bald noch etwas vergessen, Sire. Herr Poquelin wollte einen Bergwerksbesitz haben, um seinen Sohn Molière einsperren zu lassen.

König. Ah, Molière, der junge Dichter, von dem mir jüngst mein Bruder sprach —

Rosette. Und dieses Blatt Papier ließen Se. Eminenz unter den Tisch fallen.

König. Gieb her! (Er lieft.) Was ist das? Vermögensetat Sr. Eminenz des Herrn Kardinal Julio von Mazarin! Auf Lyon 4 Million — Bordeaux 3 Million — 900,000 Livres! Madrid 7 Million — in Grundstücken, Waldungen, Landgütern und Palästen 2 Million. An baarem Gelde und Preziosen 2 Million — 200,000 Livres. Totalsumme 39 Million! O, bei unsrer königlichen Ehre, das ist ein interessanter Fund! Der arme Kardinal, der stets nur über Noth und Elend klagte. O, dies Geheimniß ist Millionen werth. Kleine Hexe, Du verdienst, daß ich Dich dafür küsse! (Er will sie fassen.)

Rosette (weicht durch die Hauptthüre ab.) Danke, danke, Sire, es pressirt nicht!

König. Halt, Rosette! nicht durch diese Thür! Mit meinem Entritt hier bewacht ein schnurrbärtiger Musketier den Eingang, wie Cerberus das Höllenthor. Man würde Dich für eine Liebesgöttin halten und Dich zu meiner Mutter führen. Doch ich besinne mich — in diesem Saal muß eine geheime Thür sein —

Rosette. Eine geheime Thür? O, das ist herrlich!

König. Ja, mein Vater entfernte sich durch sie, wenn ihm der Staatsrath gar zu lange währte.

Rosette. So hatte Ihr Herr Vater auch Liebschaften?

König. Wo denkst Du hin! Der Kardinal von Richelieu gab ihm dort Unterricht in der Regierungskunst.

Rosette. Aha!

König. Nun merke Dir den Ausgang, er führt in den Garten und durch diese Thür kannst Du stets zu mir gelangen, wenn Du mir Wichtiges mitzutheilen hast; ich bin zu jeder Zeit für Dich zu sprechen.

Rosette. Danke, danke, Sire! Ich werde von diesem Privilegium Gebrauch machen. (Für sich.) Sonderbar, der König sieht gar nicht aus wie ein Gott! (Sie geht durch die geheime Thür ab, kommt aber gleich wieder zurück erschrocken.) Ah, Sire, im Gang ist ein großes, schwarzes Gespenst!

König. Ein Gespenst?

Rosette. Ja, es kommt hierher! Wo soll ich mich verbergen?

König. Nimm Deinen alten Platz unter dem Tisch wieder ein! — Das Gespenst könnte wohl ein Spion meiner Mutter sein.

(Rosette verbirgt sich unter dem Tisch.)

Zwölfte Scene.

Die Vorigen. Der Abbé.

König. Ah, Sie sind es, Herr Abbé! Treten Sie näher, frommer Mann! Sie wollen mich belauschen? Sind Sie in des Kardinals Diensten oder sendet Sie meine Mutter? Abscheulich! Ist es nicht genug, daß man mich öffentlich mannasirt, soll ich auch noch von geheimen Spähern umgeben sein?

Abbé. Zürnen Sie nicht, Sire! Wenn Sie vielleicht ein rendez-vous hier hatten — ich habe nichts gesehen. Hätten Sie sich aber, daß Ihre Schöne sich nicht etwa durch diese Thür hier entfernt. (Er öffnet eine zweite geheime Thür.) Und sagen Sie dem Fräulein von Mancini, wenn es diese ist, daß diese Thür in die Zimmer der Königin führt.

König. Und dahin wollten Sie?

Abbé. Ja, verzeihen Sie, Sire! (Er will gehen.)

König. Nein, Herr Abbé! nicht von der Stelle, bis ich weiß, was Sie bei meiner Mutter wollen.

Abbé. Sire, ich bin der Beichtvater Ihrer Majestät.

König. Sie sorgen für das Seelenheil meiner Mutter, und nebenbei wohl auch ein wenig für das meine?

Abbé. Gewiß; des Sohnes Heil ist mit dem Heil der königlichen Mutter eng verbunden, sowie auch mit dem Wohl des Staates. Man geht damit um, Sire, Sie aus den Händen des Kardinals zu befreien. Bedenken Sie, er hat ein Bündniß mit Cromwell, dem verruchten Königsmörder, geschlossen und er verweigert Karl dem Zweiten den Aufenthalt in Frankreich.

König. Und um Mazarin zu stürzen, bedient sich meine Mutter Ihrer Hülfe?

Abbé. Sire, unter dem Schutze der allein seligmachenden Kirche gedeiht der Staat am besten.

König. Ei, Herr Abbé, da Sie so sehr für das Wohl des Staates bedacht sind, so spielen Sie wohl auch bei meiner Vermählung eine Rolle?

Abbé. Nur durch guten Rath, Sire. Die Kirche weiß für Alles Rath.

König (bei Seite). Sagen Sie mir, Herr Abbé, kann man wohl zwei Frauen auf einmal ehelichen?

Abbé (erschrocken). Sire, was sagen Sie! das ist Bigamie und dies Verbrechen wird bei Ihren Unterthanen mit dem Tod bestraft.

König. Bei meinen Unterthanen, doch bei Königen?

Abbé. Bei Königen? Sire, ich weiß nicht, es kommt Alles auf die Form an — die Majestät will ihr Recht — das Herz hat das seinige — die Politik entscheidet.

König. Sie sind ein sehr beauemer Mann. Sie sollen auch mein Beichtvater werden.

Abbé. In der That, Sire, was man auch dagegen einwenden mag, die Erfahrung rechtfertigt den Satz: Der Zweck heiligt die Mittel.

König. Was aber ist der Zweck?

Abbé. Ich hatte schon die Ehre, es Ew. Majestät zu sagen. Der Zweck ist, Frankreich der katholischen Kirche zu erhalten, und seinen Herrscher den allerchristlichsten König nennen zu dürfen.

König. Nun, sind wir das etwa nicht mehr?

Abbé. Sire, der Kardinal rüttelt mit frecher Hand an den Säulen unsrer heiligen Kirche durch sein Bündniß mit Cromwell. Dieser Königsmörder beschützt die Protestanten und der Kardinal schickte selbst Kanonen nach Civitavecchia, um dem Papst zu drohen —

König. Sie sind ein kluger Mann, Abbé, und wenn uns einmal die katholische Kirche mehr als der Staat und unser Frankreich am Herzen liegen sollte, dann wollen wir Sie rufen lassen. Jetzt sind Sie entlassen.

(Der Abbé will sich durch die zweite geheime Thür entfernen.)

König. Nein, nicht durch diese Thür, ich bitte!

(Der Abbé will sich durch die erste geheime Thür entfernen.)

Auch diese Thür ist von diesem Augenblick an für Sie verschlossen, Herr Abbé.

Abbé. Ah, ich verstehe.

König. Nein, Sie verstehen gar nicht, und sollten Sie jemals etwas verstehen wollen, so lege ich ein festes Schloß vor Ihren Mund. Verstehen Sie jetzt?

Abbé. O, ich verstehe! (Dreht sich hastig.) Die Königin soll nichts erfahren, Sire.

(Der Abbé entfernt sich rechts durch die Mittelthür, der Musketier vor der Thür in der Galerie präsentirt das Gewehr vor ihm.)

Dreizehnte Scene.

Der König. Lafette.

König (hebt die Tischdecke auf). Nun, Vögelchen, flieg' aus!

Lafette. Gott sei gelobt! Ich hätte dem abscheulichen Abbé, dem garstigen Gespenst, die Augen auskratzen können! Ich fürchte mich nun ordentlich, in den finstern Gang zu gehen. O, bitte lieber Sire, lassen Sie mir die Thür ein wenig auf!

(Sie geht ab durch die geheime Thür.)

Vierzehnte Scene.

Der König. Poquelin. Der Musketier.

Musketier (hält mit der Pike den eintretenden Poquelin zurück). Halt!

Poquelin (an der Thür). Sire —

König. Ah, Sie sind es, Poquelin? Kommen Sie näher! Sie haben den Auftrag, im rechten Flügel des Schlosses prachtvolle Zimmer einzurichten? Für wen sind diese bestimmt?

Poquelin (ängstlich). Im rechten Flügel? O, Majestät, ich bin unschuldig — ich weiß nicht, wer sie bewohnen soll.

König. So sind Sie also nur ein blindes Werkzeug?

Poquelin (scheu). Zu dienen, Sire, zu Ew. Majestät Befehl!

König. Gut, so richten Sie für mich im linken Flügel eben solche Zimmer ein.

Poquelin. Im linken Flügel — aber — was wird der Herr Kardinal dazu sagen?

König. Pardieu, Herr, sagten Sie nicht eben: zu Ew. Majestät Befehl? Sie hätten sagen müssen: zu Ew. Majestät ganz unterthänigstem Befehl.

Poquelin (nachgebend). Zu Ew. Majestät ganz unterthänigstem Befehl! Aber —

König. Dies aber soll wohl heißen, wer giebt mir das Geld dazu? Der Herr Kardinal ist freilich ein besserer Schuldner, als ich. Borgen Sie mir nur auch, lieber Poquelin! Ich werde Sie mit Ehren bezahlen: ich mache Sie zum Hofrath und wenn Sie schweigen, zum Geheimen Hofrath und wenn die Zimmer mir gefallen, decorire ich Sie noch mit einem Orden dazu.

Poquelin. Ich ein Hofrath! Ich Geheimer Hofrath! Diese Brust geschmückt mit einem Orden! O, jahrelang genährte Sehnsucht! Sire — lassen Sie mich diese königliche Hand küssen! Tausend Thaler gebe ich für einen Orden! O!

König. Ich gebe ihn Ihnen umsonst, unter der Bedingung, daß Sie sich niemals unterstehen, mir einen Rath zu geben.

Poquelin. O niemals, niemals! Schon seit Jahrhunderten bekleiden die Poquelin's die Zimmer der Könige von Frankreich; sie sind stolz auf diese Ehre; die Poquelin's stammen aus einer alten, berühmten, beinahe adeligen Familie.

König. Soll ich Sie ganz adelig machen?

Poquelin (geschmeichelt). O, Majestät, das hieße mich auf den Gipfel des Glückes stellen!

König. Nein, es geht nicht. Ihr Geschlecht muß wachsen an Ruhm. Diese Ehre kann erst Ihrem Sohn widerfahren.

Poquelin. O, Sire, dieser unglückselige Sohn macht seiner Familie Schande! Der Ungerathene macht Verse.

König. Mir scheint, daß der Stand eines Poeten —

Poquelin. Sire, davon will ich gar nicht reden. Es ist gerade keine Schande, ein Dichter zu sein, wenn es auch eine angeborne Verrücktheit ist, ein geflügeltes Roß zu besteigen, das sie den Pegasus nennen, und damit in den Olymp, in die Wolken zu reiten, anstatt sich auf der Erde herumzutummeln, wie es jedem anständigen, rechtschaffenen Manne zukommt. Es giebt freilich auch unter einem hohen Adel Dichter — aber mein Sohn ist zugleich Schauspieler, Sire! Ein Comödiant, ein Possenreißer, der sich Mehl in das Gesicht streut zum Scandal der Menschheit! O! — und wenn ich mir nun denke, Sire, daß ich ein Hofrath, ein Geheimer Hofrath bin, der einen Sohn hat, der Schauspieler und Dichter ist! Die Leute werden mit Fingern auf mich deuten und sagen: das ist der Geheime Hofrath Poquelin, und das ist sein Sohn, der Schauspieler! der Versemacher! O, o, o! es ist zu schrecklich! O Sire! Retten Sie die Ehre meines Hauses! Geben Sie mir einen Verhaftsbefehl —

König. Um Ihren Sohn einsperren zu lassen?

Fünfzehnte Scene.

Anjou. Molière. Die Vorigen.

Anjou. Sire, ich stelle Ihnen hier den Dichter Molière vor.

König. Kommen Sie näher, Molière! Und Sie, Poquelin, ermahnen Sie Ihren Sohn jetzt, ehe Sie ihn in die Bastille schicken.

Poquelin. O, Sire! (Verlegen.) Das würde sich nicht schicken in der erhabenen Gegenwart Ew. Majestät. — (Sich plötzlich in die Brust werfend, zu Molière.) Mein Sohn, Dein Vater ist soeben durch die außer-

ordentliche Gnade Sr. Majestät des Königs Geheimer Hofrath geworden — mein Sohn — mache dem Stande Deines Vaters keine Schande!

Anjou (lachend). Das ist ja eine höchst interessante Neuigkeit! Kommen Sie, Poquelin, die Geschichte, wie Sie Hofrath geworden sind, die müssen Sie mir erzählen!

(Er geht ihm lachend mit sich fort.)

Sechszehnte Scene.

Der König. Molière.

König. Treten Sie näher, Molière! Ihre Familie qualt, verfolgt Sie?

Molière. Von ihrem Standpunkt aus betrachtet, Sire, hat meine Familie Recht. Nach ihrer Ueberzeugung ist die Carrière, die ich einschlug, meinem Heil in dieser, wie in jener Welt verderblich.

König. Doch wie denken Sie selbst darüber?

Molière. Sire, ich denke, daß man in jeglichem Stande ein redlicher Mann sein kann.

König. Sie haben mit Conti zusammen studirt; er ist ein warmer Verehrer von Ihnen, und behauptet, wenn er König wäre, so würde er keinen andern Rath hören, als den Ihrigen. Er nannte Sie ferner sehr gewandt in der Rhetorik, Philosophie und Poesie.

Molière. Se. Königliche Hoheit sind zu gütig! Wir waren Beide im Jesuitencollegium zu Clermont und es ist wahr, daß ich mich unter Thuillier der Rhetorik und auch der Philosophie befleißigte, allein die Poesie —

König. Nun, die Poesie —?

Molière. Ach, Sire, die läßt sich nicht erlernen. Wer nicht geboren als Poet, der wird es nie durch Studium.

König. Sie glauben? So sagen Sie mir, Molière, was ist ein Dichter?

Molière. Ew. Majestät kennen doch die Fabel des Hirten Aristäus des Virgil? In dieser Fabel ist ein gewisser Proteus Löwe, Schlange, Flamme, Rauch, Wolke, Aether. Stets entwindet er sich der Kette, die ihn binden, der Hand, die ihn ergreifen will, dem Auge, das versucht, ihn zu ergründen. — Ein Dichter, Sire, ist ein Mensch, geboren in dem Augenblick, als das Antlitz der Natur ein schmerzlich Lächeln zeigte, denn er ist eine Mischung von Lust und Schmerz. — Lachend, wie ein Kind, weinend, wie ein Weib: in dem Reich der Phantasie und in den lichten Regionen seiner Ideale schwebend, hat die Wirklichkeit keinen Reiz für ihn. Er ist der römische Kaiser, der das Unmögliche begehrt und der, von seiner Illusion betrogen, den Tropfen Wasser für die Perle, den Glühwurm für ein Himmelslicht und eine Laune — für die Liebe hält. Er ist das Heimchen, das im Grase sitzt und singt, berauscht vom Blumenduft und glücklicher in seinen kleinen Welt, als mancher Herrscher auf dem Königsthron; und ist der Adler, der in stolzem Flug die Wolken theilt, getaucht in Sonnengold, der Lüfte freier König! (Mit Feuer.) Der aber von Minute zu Minute den wilden Schrei ausstößt, der Zeugniß giebt von seiner Ohnmacht, die Höhe zu erreichen, die sein Flug erstrebt. — Den Schrei, der die Verzweiflung seiner Seele schildert, wieder hinabsinken zu müssen in die Tiefe —

König. Genug, genug, mein Freund, ich höre schon, Sie sind ein Lustspieldichter!

Molière. Ja, Sire, ich bin eine Art Zigeuner, ein Vagabund, wie Callot und Salvator Rosa, der mit dem Pinsel in der einen Hand und mit der Feder in der anderen sich seine Opfer sucht für die Satire.

König. O, deren finden sie an meinem Hofe genug! Zuerst den Beichtvater meiner Mutter, den Abbé Pottier, ein abscheulicher Heuchler, der entlarvt werden muß. Doch Sie schilderten mir so eben meine Hofpoeten Benserade, St. Aignan und Tangeau, wie sie träumerisch im Mondschein wandeln, die Sterne und den Duft der Rose beschwörend. Dies Dichtergeschlecht hat uns mit seiner Schäferin Cloe, seinem Amor und Psyche, seiner Daphne mit dem Goldregen allen Geschmack an der Poesie genommen. Diese Art Poeten sind wie Fliegen, die das Licht umkreisen.

Molière. Und sich die Flügel darin verbrennen.

König. Suchen Sie darum den Schatten, Molière, und verschmähen das Licht des Hofes, während alle Anderen unsre Nähe suchen? Sie haben Nichts zu fürchten, unser Licht leuchtet noch sehr schwach.

Molière. Dennoch hofft das Vaterland auf Sie und sieht mit Sehnsucht einem neuen Tag entgegen.

König. Noch verhüllen Wolken die Sonne, die ihm diesen Tag heraufbringen soll.

Molière. O Sire, die Wolken werden schwinden und um so strahlender wird die Sonne über Frankreich aufgehen.

König. Wären Sie ein Prophet, Molière, so würde diese Prophezeihung mich entzücken!

Molière. Ein wahrer Dichter, Sire, ist ein Prophet! Doch nur von der Sternwarte der Gegenwart sieht er der Zukunft Sterne glänzen. Er ist ein auserwählter Mensch, welcher das ausspricht, was alle Menschen mit ihm fühlen und als ihr Eigenthum betrachten, sobald es ausgesprochen ist.

König. Ah, so ist er eine Art Columbus, der auf die Spitze stellt das Ei.

Molière. Ja, Majestät, er ist der Repräsentant seiner Zeit, das Organ der Wahrheit, das dem Chaos gleich, ein ringend Werden in der Menschheit schlummert, bis sie die Zeit zur Freiheit treift; und in diesem Sinne, Sire, ist der Dichter ein wahrer Prophet.

König. Halt, Molière, ein Prophet, der will ich selber sein! Was in der Zeit liegt, ruf' ich in mir selbst hervor: ich stelle mich an die Spitze meiner Zeit.

Molière. Ja, Sire, Sie tragen Frankreich und das Geschick des Staates in sich!

König. L'état c'est moi! Ich selber bin der Staat!

Molière. Glücklich die Völker, deren Herrscher das Verständniß ihrer Zeit im Busen tragen! Und so begrüße ich in Ihnen, Sire, die Sonne einer neuen Zeitepoche!

König. Gemach, gemach, mein Freund, noch hält der Kardinal die schwere Hand auf mir, noch bin ich wie die Puppe nur, die nach Gestaltung ringt.

Molière. Das thu' auch ich.

König. Und darum ist ein junger Dichter einem jungen König gleich: ist er doch selbst ein König.

Molière. Majestät, ein König der Idee!

König. So ist er größer und mächtiger, als jeder andere König, denn die Idee ist frei, während die That an die Verhältnisse gebunden ist. Ich glaube, Molière, Sie wären selbst dann noch frei, wenn ich Sie auf den Wunsch Ihres Vaters in die Bastille schickte!

Molière. Denn ich belebte mein Gefängniß mit der Welt meiner Ideen, wie Sie dereinst die Welt mit Ihren Thaten füllen werden!

König. Halten Sie ein, sonst möchte ich glauben, Sie schauen in die Zukunft wie ein deutscher Philosoph, der Alles sieht und weiß, nur nicht, was wirklich ist und werden kann. Nein, Molière, schauen Sie als Gott der Zeit mit Ihrem Januskopf in die Vergangenheit. Citiren Sie mir einen Herrscher, der groß und würdig dieses Namens werth.

Molière. Lassen Sie es Julius Cäsar sein, Sire.

König. Nein, er ist nicht mein Held, er wagte nicht, die Krone sich auf's Haupt zu setzen.

Molière. Augustus denn?

König. Er mußte dem Senate schmeicheln, das möcht' ich nicht.

Molière. So wählen Ew. Majestät Tiberius.

König. Er war selbstständig, aber grausam, und die Welt schmähte ihn, wie Nero.

Molière. Nero war zugleich ein Dichter.

König. Der seinen Dichterkranz noch werther hielt, als seine Kaiserkrone.

Molière. Und der zu herrschen verstand, denn er regierte lange. Was meinen Ew. Majestät zu Hadrian?

König. O, nicht den Stoiker! So lange ich jung bin, will ich mich mit Pracht und Glanz umgeben! Man soll den gold'nen Wein des Lebens in gold'nem Becher mir kredenzen!

Molière. So seien Sie denn ein eigner, besonderer König, Sire, wie er aus einer großen Zeit hervorgeht.

König. Sagen Sie mir, Molière, was würden Sie vom Himmel sich erflehen, wäre Ihnen als König eine Gunst gewährt?

Molière. Salomon begehrte die Weisheit.

König. Ich aber verschmähe das zu thun, was Andere schon vor mir thaten.

Molière. Sire, das köstlichste Geschenk für einen Herrscher ist die Wahrheit.

König. Die Wahrheit! Sie vergessen, Molière, daß diese zarte Himmelstochter mit ihren Engelsschwingen kaum die Welt berührt — und man rühmt ihr nach, daß sie die Hofluft nicht vertragen kann.

Molière. Und dennoch gäb' es ein Mittel, sie zu fesseln: durch den Schein der Wahrheit.

König. Ah, ich verstehe Sie! Ich sagt' es ja, Sie sind ein Lustspieldichter, Molière, der mit seinem Witz in's Leben eingreift und all' der feinen Fäden sich bemächtigt, die das Gewebe spinnen, aus welchem Großes wird. Es soll, wenn ich Sie recht verstehe, den Anschein haben, als ob die Wahrheit meine ganz vertraute Freundin wäre, und so glauben Sie, daß ich dann wirklich in ihren Besitz gelange.

Molière. Ja, Sire, das wollt' ich mir die Ehre geben, Ew. Majestät zu sagen.

König. Beim Himmel, Molière, dieser Rath ist gut, ich werde ihn befolgen!

Molière. Das ist zu viel Ehre für den armen Dichter, der ihn giebt.

König. Sie sind mein Freund, ich will Sie wie einen guten Geist an meiner Seite fesseln und möge der Sie oft zu mir in den Olymp treiben, er soll dem Freund und Dichter stets gastlich offen sein.

(Es wird zur Jagd geblasen.)

Molière. Ich komme, Sire, ich komme! Und diese königliche Hand zu küssen, sei jetzt mein einziger und letzter Wunsch!

(Der König giebt Molière die Hand, die dieser ehrfurchtsvoll küßt; dann entfernt sich Molière durch die Thür, aus welcher er gekommen.)

(Es wird wieder zur Jagd geblasen.)

Siebenzehnte Scene.

Der König und sein ganzer Hof.

König. Es ruft die Jagd, die freie, fröhliche Jagd! Kommen Sie, meine Herren! Ich hoffe, daß dieser Tag so fröhlich enden wird, wie er begonnen!

(Alle entfernen sich unter dem Klange der Jagdhörner.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Der Wald von Vincennes.

Erste Scene.

Der König. Anna von Oesterreich. Der Herzog von Anjou. Der Kardinal von Mazarin. Maria Mancini. Die Marquise von Chatillon. Graf von Marsan. Herzog von Grammont. Chevalier St. George. Herr von Benserade. Graf Mondejeu. Marquis du Dongnon. Servien. Hofdamen und Pagen.

(Die Personen sind in Gruppen vertheilt. Die Pagen verrichten ihren Dienst zwischen denselben. Die erste Gruppe unter der Eiche besteht aus Anna von Oesterreich, ihrem Beichtvater, dem Abbé Potier, Marquise von Chatillon, Chevalier St. George und Servien. Die zweite zur Rechten des Zuschauers besteht aus dem König, d'Anjou, dem Marquis du Dongnon und Benserade. Die Dritte: der Kardinal Mazarin, Herzog von Grammont, Graf Mondejeu; im Hintergrunde Maria Mancini, Graf von Marsan, Cavaliere und Hofdamen.)

Maria Mancini. Sire, wollen Ew. Majestät nicht fragen, ob Benserade Verse oder Prosa schreibt?

König. Wir wollen es ergründen. Benserade!

Benserade. Sire, zu Befehl!

König. Das Fräulein von Mancini möchte wissen, ob Sie in diesem Augenblicke Verse oder Prosa schreiben. Ich glaube, Prosa, wie?

Benserade. Ew. Majestät haben Recht, wie immer.

König. Ei, Benserade, seien Sie auf der Hut! Man könnte glauben, es sei Ihr Grundsatz, gewissen Personen immer Recht zu geben.

Benserade. Sire, mir ist als Geschichtsschreiber die Lüge untersagt.

König. Doch auch die Schmeichelei! So sagen Sie uns denn, Herr von Benserade, wie werden Ew. dichterische Gnaden dieses Fest verherrlichen? Werden Sie den Pegasus besteigen?

Anjou. O, der ist wild geworden, und seine Flügel sind erlahmt.

König. Haben Sie ihn so sehr angestrengt?

Benserade. Was thut es? Anstatt meiner wird Molière ihn nun besteigen.

König. Und Sie beneiden ihn nicht?

Benserade. Nein, ich will über sein Schicksal trauern.

Anjou. Und ihn besingen? O Sire, der Bösewicht macht sich schon an die Arbeit — ich bitte, hindern Sie ihn daran, sonst sind wir verloren! Er schreibt — bei allen Göttern — er schreibt einen Grabgesang, ein Requiem auf den Pegasus.

König. Was schreiben Sie, Herr Hofpoet?

Benserade. So bin ich denn gezwungen, Ew. Majestät zu gestehen, daß ich in diesem Augenblicke wirklich Geschichte schreibe; bekanntlich schreibt man Geschichte nicht in Versen.

König. So haben Sie die Poesie mit der Prosa vertauscht? Das ist der erste Fall, daß sich ein Dichter bekehrt. Sie schreiben gewiß Ihre Buße! Lassen Sie uns hören, welche große Thaten Sie begeistert haben?

Benserade (liest mit großem Ernst). Am 25. September des Jahres 1658 dinirten Seine Majestät der König Ludwig XIV. im Walde von Vincennes, unter der Eiche des heiligen Ludwig. Die Jäger waren in verschiedene Gruppen vertheilt, die erste bestand aus —

König. Bitte, bitte, lieber Benserade, schreiten wir zur That —

Benserade. Das Glück war wie immer dem königlichen Jäger günstig. Seine Majestät erlegten mit höchsteigener Hand einen Rehbock.

König. Das ist freilich eine große That! Es wäre schrecklich, wenn die Welt es nicht erführe, daß ich einen Bock geschossen habe.

Anjou. Parbleu, Benserade! Welch' ein interessantes Buch muß das werden, wenn noch mehr solche Paragraphen darin vorkommen! Glücklich der Fürst, der einen solchen Geschichtsschreiber hat! Er ist besser daran, als der große Alexander. Schreiben Sie Zeitungsartikel, Benserade! Heute Morgen haben sich Se. Majestät der König beim Ankleiden dreimal geräuspert; man hörte ihn auch mehrere Male stark nießen, woraus zu schließen ist, daß Se. Majestät sich bei der Bocksjagd einen Schnupfen zugezogen haben.

(Der Abbé tritt zu dem König.)

Abbé. Darf ich fragen, wie Ew. Majestät die Jagd bekommen?

König. Waren Sie nicht dabei?

Abbé. Ich bin kein Jäger, Majestät.

König. Sie sind zu ängstlich, auf wilden Rossen sich herum zu tummeln, um den edlen Hirsch zu erjagen. Sie stellen dem Wilde lieber Fallen.

Abbé. Doch habe ich das Unglück, immer selbst hinein zu fallen.

König. Hier, Herr Abbé, bringen Sie dieses Gedicht von Molière dem Fräulein von Mancini. (Abbé zögert). Es ist ein Liebesgedicht.

Abbé (erschrocken). Wie, ein Liebesgedicht? Und das soll ich, der Beichtvater der Königin, unter den Augen Ihrer Majestät überbringen? O Sire, das ist ein schlimmer Auftrag.

König. Thut nichts, bestellen Sie es nur.

Abbé. Darf ich mir wohl erlauben, Ew. Majestät zu fragen, ob Molière selber für das schöne Fräulein schwärmt, oder ob das Gedicht im Auftrage eines Höheren verfaßt ist?

König. Ich ernenne Sie zum postillon d'amour.

Abbé. Ein postillon d'amour, ich, ein Abbé! O, in welche Falle bin ich da gegangen! (Er entfernt sich.)

(Der Kardinal Mazarin fühlt sich unwohl; Alles drängt sich zu ihm, um ihm beizustehen.)

Anna von Oesterreich. Grammont!

Grammont (verläßt die Gruppe des Cardinals und nähert sich der Königin). Majestät!

Anna. Was erregte denn eben so sehr Ihre Heiterkeit?

Grammont. O Majestät, es ist zu drollig! Se. Eminenz rührt seinen Busen an, trinkt seinen Tropfen Wein, weil ihm sein Leibarzt die Diät empfohlen.

Anna. Und das finden Sie so lächerlich?

Grammont. O Majestät, ist es nicht lächerlich, wenn man bedenkt, daß er, der Herrn von Beaufort das Ministerium, der Herrn von Retz den Bischofstab, dem Herrn von Conti seine Freiheit, Ihnen die Regentschaft, dem König seine Macht und der dem Vaterland das Geld genommen, doch nun zuletzt dem armsten Bauer nicht seinen guten Wagen nehmen kann. O, sagen Ew. Majestät, ist so was nicht zum Lachen?!

(Man hat dem Cardinal Mazarin unterdessen einen Brief gebracht, und indem er ihn liest, erhebt er sich schnell.)

Zweite Scene.

Die Vorigen. Rosette.

Rosette (hat beide Arme voll Blumen). Zu Hülfe, zu Hülfe! Ich verliere alle meine Blumen! (Eilt ans schnell zum König.) Sire, soeben ist die Regentin von Savoyen mit der Prinzessin Margarethe unter dem Namen einer Gräfin von Berseil im Schlosse abgestiegen.

Die Damen. O welch' reizende Blumen!

Die Herren. O welch' reizendes Mädchen!

König. Meine Damen, befreien Sie Rosette von ihrer lieblichen Bürde.

(Die Damen nehmen Rosette die Blumen ab; nur ein Bouquet will sie sich.)

Rosette. Nein, meine schönen Damen, dieses nicht! denn dies Bouquet gehört dem König! (Eilt zum König.) Oder stellt mir dem Fräulein von Mancini.

König. Und warum soll denn gerade sie das Schönste haben?

Rosette. Weil — weil ich unter dem Tisch versteckt war, als Herr Servien der Königin Anna sagte, daß das Fräulein schon den ganzen Morgen die Ankunft Ew. Majestät von ihrem Fenster aus erspähte. Das Fräulein von Mancini liebt also den König und darum liebt Rosette das Fräulein von Mancini.

König. Liebes Mädchen! Doch noch hab' ich einen wichtigern Auftrag für Dich! Du sollst erspähen, was der Brief enthält, den soeben der Kardinal erhalten.

Rosette. Ich will's erfahren, Sire, und sollte ich wie ein Schornsteinfegerjunge durch den Kamin in sein Schlafgemach klettern und ihn von seinem Tische rauben.

König. Doch hüte Dich: er schläft mit offenen Augen.

Rosette. O, ich will's schon machen! Ich nehme einen Blasebalg mit und blase ihm damit das Licht aus, daß er denkt, es sei ein Gespenst gewesen.

König. Nur, mein kleiner Dämon, jetzt geh' und bringe Deine Rosen dem Fräulein von Mancini, das Du liebst! Ueberreiche sie ihr in dem Augenblicke, wo ihr der Abbé ein Billet von mir übergeben wird. Da kommt er eben hinter einem Rosenbusch hervor — wie eine Schildkröte bewegt er sich langsam zu ihr hin. Flieg' ihm nach, mein kleiner Schmetterling!

(Rosette geht schnell zu dem Fräulein von Mancini und überreicht die Rosen in dem Augenblick, wo der Abbé das Billet überreicht.)

Marquise von Chatillon. Sie sehen, Majestät, daß sie der König keinen Moment aus den Augen verliert.

Anna. Ach, liebes Kind, lassen Sie mich hoffen, daß er es mit ihr eben so macht, wie mit der hübschen de la Motte, welche vor Monden so eifersüchtig war, wie Sie es jetzt auf die schöne Nichte des Kardinals sind.

Chatillon. Verzeihung, Majestät, Sie können nicht begreifen —

Anna. Nicht begreifen, weil ich zweimal Ihr Alter habe? Sie werden eines Tages erfahren, daß in irgend einem geheimen Winkel seines Herzens das Weib stets zwanzig Sommer zählt.

Maria Mancini (nachdem sie das Billet gelesen). O welch' reizende Verse!

Chatillon. Was sagt' ich Ihnen, Majestät — er schrieb an sie.

Anna. Sie haben Recht. Ich will sogleich den König um eine Unterredung bitten.

(Sie geht mit leiser Stimme Servien einen Befehl, der sich darauf dem König nähert.)

M. Mancini. O, hören Sie nur, meine Damen! (Sie liest.)

Zur Schönsten geht, sonnt euch in ihrem Blick,
Bei ihr verbannet, Blümchen, euer Leben!
Viel Tausend ihre geweihte Herzen streben
Nach gleichem Loose — fern, ach, eurem Glück!

Graf Marsan (seufzend). Maria! Maria!

M. Mancini. Mein Himmel, Graf, wer hält Sie ab, mir eben solche Verse zu machen? Nicht wahr, Sire, Sie erlauben es diesem Herrn?

König. Gewiß, gewiß! Wie könnt' ich's hindern wollen, daß man Sie reizend findet? Das wäre fast so ungereimt, als wollte man der jungen Lerche untersagen, ihr Morgenständchen in die blaue Luft zu schmettern!

M. Mancini. O, sehen Sie nur, Sire, welch wüthende Blicke die Marquise auf uns richtet. Sie ist Schuld daran, daß uns die Königin nicht aus den Augen läßt. Wie steht es mit Ihrer Leidenschaft für diese Dame?

König. Seit Herr von Chamarante bei der Marquise Gnade fand, ist's aus mit meiner Schwärmerei für sie.

M. Mancini. Wirklich, Sire?

König. O Maria, wie können Sie zweifeln? Irrt sich das Weib denn jemals über die Gefühle, die es einflößt? Dringt nicht sein klarer Blick in die Tiefe unserer Seele, dem Taucher gleich, der in dem Meeresgrund die Perle sucht?

M. Mancini. Welch' bilderreiche Sprache, Sire! Ich sagt' es immer, Sie sind ein Dichter, Sie würden ebenso gute Verse machen, wie unser Molière.

Anjou (zu Marsan). Glaubst Du das auch?

Marsan. Pardieu! Der König ist eben ein König! und als solcher kann er Alles! Die Poesie ist ein Weib — wie sollte sie nicht treulos und kokett sein. — (Mit Beziehung auf M. Mancini.) Es ist daher nicht zu verwundern, daß sie ihren früheren Liebling Benserade verläßt und mit dem König liebäugelt.

König. Marsan, ich verbanne Dich, wenn Du die Frauen lästerst.

Anjou. Apropos, schönstes Nichtchen unserer lieben Eminenz, was haben Sie da für eine wundervolle Spitzengarnirung?

M. Mancini. Es ist ein Geschenk von Henriette von England.

Anjou. Hat die Arme noch etwas zu verschenken? Ich glaubte, die Herren Cromwell Vater und Sohn hätten Alles an sich genommen.

Marsan. Um's Himmels Willen, Monsieur, nur keine Politik!

M. Mancini. Sire, ist es wahr, daß Sie Alles wissen, was am Hofe vorgeht?

König. Ja, ich habe den Genius der Wahrheit in meinen Dienst genommen! Auch weiß ich ganz genau, was in den Herzen schöner Frauen vorgeht und —

Marsan (hält die Hand vor das Gesicht und seufzt). Ach!

König. Was hat der Graf, er seufzt, wie ein verliebter Schäfer?

M. Mancini. Sire — ich weiß es nicht.

König. Sie wollen mir's nicht sagen? Gut. (Geheimnißvoll.) Ich werd' es schon erfahren.

(Es wird zur Jagd geblasen. Die Jäger haben ihre Hörner von den Zweigen abgelöst; die Teppiche werden fortgetragen.)

Die Jagd beginnt! Zu Pferde, zu Pferde, meine Herren und schönen Damen! In wenig Augenblicken folg' ich nach!

M. Mancini. Wie, Sire, Sie gehen nicht gleich mit uns?

König. Nein, schönes Fräulein mit den blauen Veilchenaugen! Es ist mir nicht gestattet: meine Mutter will mich sprechen.

M. Mancini. Ah, Sie waren wohl ein wenig ungehorsam?

König. Ich glaube.

M. Mancini. Man wird Sie strafen wollen, Sire — seien Sie vorsichtig! Und die Jagd —

König. Ich komme nach. Regieren Sie so lange an meiner Stelle.

M. Mancini. Muth, Sire! Da kommt die Königin!

(Alle entfernen sich.)

Dritte Scene.

Der König. Anna von Oesterreich.

Anna. Kann man Sie endlich einen Augenblick allein sprechen? Sie sind ja wie gebannt in jenen Zauberkreis der Damen.

König. Doch würde ich Jede, selbst die Schönste verlassen, wenn es gälte, meiner Mutter Gesellschaft zu leisten.

Anna. Ludwig, ich habe ein ernstes Wort mit Ihnen zu sprechen.

König. Ich weiß, es betrifft meine Heirath.

Anna. Wie, Sie wissen?

König (nimmt ihren Arm unter den seinen). Ja, Majestät, ich weiß, wie sehr sich meine Mutter mit meinem Glück beschäftigt und ich bin entzückt über die hochwillkommene Gelegenheit, in dieser traulich stillen Abgeschiedenheit, so fern von jedem Zwang der Etikette, Ihnen meinen Dank aussprechen zu können.

Anna. Ihren Dank, Sire? Wofür? Sie wissen —

König. Seien Sie offen, Mutter! Sie fürchten, daß eine gewisse Neigung mir gefährlich werden könnte, und darum ließen Sie die schöne Margarethe von Savoyen kommen, die mit den hellen Flammen ihrer dunkeln Augen das süße Gift aus meiner Seele brennen soll.

Anna. Was sagen Sie?

König. Sie stieg vor einer Stunde mit ihrer Mutter, der Regentin von Savoyen, im Schloß Vincennes unter dem Namen einer Gräfin von Verseil ab.

Anna. Wer sagte Ihnen das?

König. Ist es nicht die Wahrheit?

Anna. Ludwig, Sie haben Spione, wie der Kardinal, oder bezahlte Kundschafter!

König. Majestät, wo sollte ich das Geld hernehmen?

Anna. So ist es Molière, der sich in eigennütziger Absicht in Ihre Nähe drängt in der Hoffnung auf einen Lohn, wenn Sie einst König sind; oder Poquelin, sein Vater — der Dummkopf, der Ihnen verrathen hat, daß er für die Regentin und ihre Tochter, die Prinzessin, Zimmer einrichtet.

König. Mutter, Sie irren sich.

Anna. Gut, Sire, ich will es glauben, und da Sie schon von Allem so gut unterrichtet sind, so erfahren Sie denn schon jetzt, was ich Ihnen doch in Kurzem mitgetheilt hätte. Ja, Sire, Sie sollen sich vermählen, und wenn auch nicht mit Margarethe von

Savoyen, ſo doch mit einer ebenbürtigen Prinzeſſin. Sie ſind berufen die Majeſtät von Frankreich zu vertreten und es iſt Zeit, daß Sie ein Mann werden und ein König!

König. So macht die Königin den König?

Anna. Keine Wortſpiele, mein Sohn! Es wäre nicht ſo ſchlimm, als wenn der König eine niedrig Geborene zur Königin macht.

König. Eine ſolche Königin würde mich wenigſtens nicht beherrſchen.

Anna. Die Herrath ſoll Sie im Gegentheil von jeder Tyrannei, auch von der des Kardinals befreien.

König. Doch, Majeſtät, die Kardinäle ſind hohe Berge in Frankreich, die man nicht ſo leicht aus dem Wege räumen kann. Sie haben das an Richelieu erfahren.

Anna. O, Ludwig, ich hoffe, Sie werden der Mutter nachgeben.

König. Da kommt der Kardinal — er iſt mein Vormund. Wenden Sie an ihn ſich, Majeſtät. (Der König wendet ab.)

Anna (zu ſich). Ha, Mazarin, der Verhaßte! Ueberall tritt ſeine Schlauheit mir in den Weg!

Vierte Scene.

Die Königin. Mazarin.

Mazarin. Ah, Majeſtät! Gut, daß ich Sie finde; ich habe Ihnen wichtige Nachrichten mitzutheilen.

Anna. Vielleicht den Inhalt jenes Briefes, den Sie vor einer Viertelſtunde laſen?

Mazarin. Wie, Madame, Sie wiſſen?

Anna. Man iſt gewohnt, aus Ihren Mienen die Wahrheit zu leſen. Sie waren einer Ohnmacht nahe und jener Brief brachte Sie wieder zum Leben. Er muß beſonders Wichtiges enthalten.

Mazarin. Ja, Madame, ein Staatsgeheimniß.

Anna. Das werden Sie mir ganz gewiß nicht mittheilen.

Mazarin. Ihre Kundſchafter würden es Ihnen doch hinterbringen. Ich vermuthe ſogar, daß Sie es ſchon wiſſen und daß Sie ſelbſt die Urheberin des Planes ſind, welcher mir mitgetheilt wurde. Ich weiß, daß Ihr dienſtfertiger Abbé —

Anna. Denken Sie beſſer von einem Manne, dem ich mein Vertrauen ſchenke und der demſelben Stande angehört wie Sie.

Mazarin. Nun, Madame, wenn Sie es denn nicht wiſſen, will ich es Ihnen ſagen: der vertriebene König von England befindet ſich auf dem Wege nach Frankreich.

Anna. Er ſoll uns willkommen ſein!

Mazarin. Ha, ich habe mich alſo nicht geirrt: er kommt auf Ihre Veranlaſſung? Für ihn haben Sie die Zimmer im linken Flügel einrichten laſſen? Er ſoll wohl die Hochzeit des Königs mit der Prinzeſſin von Savoyen durch ſeine Gegenwart verherrlichen?

Anna. Es ſteht Ihnen frei, Herr Kardinal, zu denken was Sie wollen. — Der unglückliche König iſt unſer Vetter und es iſt Pflicht für Frankreich, ihn aufzunehmen.

Mazarin. Es iſt im Gegentheil für Frankreich Pflicht, ihn abzuweiſen.

Anna. Laſſen wir das jetzt. Angelegenheiten, die mich näher angehen, nehmen meine ganze Sorge in Anſpruch: es iſt die Vermählung meines Sohnes. Ich weiß, Sie ſind mein Gegner in dieſer wichtigen Sache und Sie arbeiten mit großer Klugheit im Geheim meinen Plänen entgegen.

Mazarin. Majeſtät — ich verſtehe Sie nicht.

Anna. Und doch iſt es am ganzen Hofe kein Geheimniß mehr. Man weiß, worauf es abgeſehen iſt: Sie wollen Ihre Nichte mit meinem Sohn vermählen.

Mazarin. Buon Dio, Majeſtät, wer denkt an ſolche Enormität! Vielleicht der König — aber ich nicht.

Anna. Ah, Sie geſtehen alſo, daß der König —

Mazarin. Ich geſtehe gar nichts, Majeſtät. Ich ſage nur: vielleicht der König.

Anna. Hören Sie mich, Herr Kardinal. Ich halte den König nicht für fähig, eine ſolche Wahl zu treffen. Sollte er jedoch im Ernſte den Gedanken hegen, ſo erkläre ich Ihnen hiermit, daß ich, Anna von Oeſterreich, an der Spitze von ganz Frankreich, dieſer Meſalliance entgegen treten werde, und daß mein zweiter Sohn, Philipp von Anjou, an Stelle ſeines Bruders den Thron beſteigen wird. Und ſomit Gott befohlen, mein Herr Kardinal! (Die Königin geht ſtreng ab.)

Fünfte Scene.

Kardinal. Ein Courier tritt von links ein.

Courier. Ew. Eminenz ließen mich rufen.

Mazarin. Ja, mein Herr, machen Sie ſich bereit, ſogleich nach England zu gehen. Erwarten Sie mich in meinem Kabinet.

Courier. Zu Befehl, Eminenz! (ab.)

Sechſte Scene.

Der Kardinal allein.

Sie wollen ſich an die Spitze einer Emeute ſtellen und den Herzog von Anjou zum Könige von Frankreich proclamiren laſſen? O, Madame mit dieſer Botſchaft ſchrecken Sie mich nicht. Beſſer, er iſt König als ſein Bruder, der mit ſo extravaganten Streichen wie jener von heute Morgen in dem Parlamente leicht unſere ganze Staatsklugheit über den Haufen werfen könnte.

Siebente Scene.

Mazarin. Der König.

König (kommt von rechts). Mein Himmel, Kardinal, was ist denn meiner Mutter? Jorngluhend sah ich sie in ihren Wagen steigen.

Mazarin. Buon Dio! Wer kann je ergründen, was den Frauen fehlt! Und ganz besonders den Königinnen!

König. Ich will nicht hoffen, daß ich Schuld an ihrem Zorne bin?

Mazarin. Nein, Sire.

König. Ich habe etwas zu bitten, doch nicht die Konigin und darum ist mir in diesem Augenblicke ihre Laune gleichgültig.

Mazarin (lächelnd). Sie wollen mich um etwas bitten, Sire?

König. Ja, Herr Kardinal; doch erst erlauben Sie mir eine Frage.

Mazarin. Fragen Sie.

König. Sind Sie bei guter Laune?

Mazarin. O, ich bin sehr vergnügt.

König. So kann ich's wagen. Lieber Kardinal, ich brauche Geld.

Mazarin (erstaunt). Geld?!

König. Ja, ich möchte Feste, Bälle geben, mit einem Wort: ich will mich amüsiren!

Mazarin. Ei, glauben Ew. Majestät, ein König sei nur darum König, um sich gut zu amüsiren?

König. Da Sie, Herr Kardinal und meine Mutter sich in die Sorgen der Regierung theilen, bleibt mir wohl nichts Anderes übrig, als mich zu amüsiren. Oder wollen wir vielleicht die Rollen tauschen?

Mazarin (für sich). Das verhüte Gott! (Laut.) Geld! Geld! Man sollte glauben, daß sich das königliche Wörterbuch nur auf dies e i n e Wort beschränke.

König. Nun, so will ich das Ruder in die Hand nehmen und das Schiff des Staates lenken.

Mazarin. Wie viel Geld brauchen Sie, Sire?

König. Nur eine Kleinigkeit: ich denke eine Million wird reichen.

Mazarin. Was sagen Sie! Eine Million! Madonna!!

König. Das ist für Sie doch eine Kleinigkeit.

Mazarin. Eine Million! Buon Dio, wo soll ich dieses Geld hernehmen?!

König. Nun von den drei Millionen, die Sie auf Lyon stehen haben, oder von den sechs Millionen auf Madrid, oder von den neun Millionen, die Sie in Waldungen und Grundstücken besitzen.

Mazarin. Ich bin beraubt! Verrathen! Ruinirt!

König. Per diavolo, Kardinal! Das wäre ja schlimm, wenn ein Minister, welcher neununddreißig Millionen besitzt, seinem Könige nicht eine davon borgen wollte!

Mazarin (ernst bös). Wozu brauchen Ew. Majestät diese enorme Summe?

König. Ich bin verliebt, Herr Kardinal, und wo ich liebe, möchte ich gefallen. Ich will Geschenke machen.

Mazarin. Das übersteigt aber den Etat!

König. O, Herr Kardinal, Frankreich ist reich, und wenn ich erst wirklich König bin, so werde ich viel, viel Geld brauchen.

Mazarin. Wozu?

König. Zum Vergnügen! Zum Krieg!

Mazarin. Zum Krieg! Gegen wen?

König. Zuerst gegen England. Es ärgert mich, daß dieses Land einmal Frankreich beherrschte und daß es seinen angestammten König fortjagt und an seiner Stelle den Bauern Cromwell wählt. Ich verstehe auch etwas von Politik! Hätte Karl der Erste nicht immer seinem Volke nachgegeben, hätte er es gemacht wie ich heute Morgen in dem Parlamente, er lebte und regierte noch in Frieden.

Mazarin. Was Sie hier zu Ihrem Ruhme anführen wollen, Sire, das war ein sehr unbesonnener Streich. Sie hätten leicht eine Revolution hervorrufen können. Möchten Sie so enden wie Karl der Erste?

König. Nein, ich habe nicht die geringste Lust zu enden und jetzt am wenigsten, wo ich mich vermählen will.

Mazarin. Ja, mit der Prinzessin von Savoyen. Sie ist angekommen — wollen Sie nicht zu ihr gehen?

König. Erlauben Sie mir, daß ich mich erst bei Ihrer schönen Nichte beurlaube. Mag die Prinzessin so lange ausruhen; sie wird müde von der Reise sein.

Mazarin. Sie wollen sich ihr nicht vorstellen?

König. Heute noch nicht, weil — weil ich mit Ihrer Nichte noch Manches zu besprechen habe. Sie soll die Königin der Feste werden, die ich gebe.

Mazarin. O, Sire — Sie bezeigen ihr zu viel Ehre —

König. Halten Sie sie nicht für würdig?

Mazarin. Gewiß, gewiß, wenn Ew. Majestät darauf bestehen —

König. Und dazu will und brauche ich das Geld. Kann werde ich es erhalten?

Mazarin. Diesen Abend, Sire.

König. O, Kardinal, Sie sind der liebenswürdigste Mann unter der Sonne! Jetzt gleich spreche ich mit Ihrer Nichte. (Er geht rechts ab.

Achte Scene.

Mazarin. Lebrun, sein Kammerdiener.

Kammerdiener (von links). Ah, endlich find' ich Ew. Eminenz!

Mazarin. Was bringst Du?

Kammerdiener. Eine wichtige Nachricht, Eminenz. Der Prinz von Condé hat ein Gnadengesuch an den König gerichtet. Er ist krank und wünscht deshalb nach Frankreich zurückzukehren.

Mazarin. Wenn Se. königliche Hoheit wirklich krank ist, so ist ein Arzt ihm nothwendiger als Frankreich; ich will ihm meinen Leibarzt schicken. (Beide gehen in verschiedenen Seiten ab.)

Neunte Scene.

Der König, an seinem Arme Maria Mancini. Anjou.

M. Mancini. Es ist unmöglich, Sire, daß einer Ihrer Unterthanen besser seine Pflichten kennt, als jener edle Hirsch, den Sie erlegten. Kaum hatte er Sie gesehen, als er im Laufe anhielt und demüthig Ew. Majestät zu Füßen sank.

König. Es ist wahr und ich bereue, daß ich ihn tödtete; darum will ich auch heute nicht mehr jagen.

Anjou. Auch ich bin müde. Setzen wir uns hier zu den Füßen der Nichte unserer lieben Eminenz und träumen wir vom schönsten Glück der Erde.

M. Mancini. O, welch' traulich stilles Plätzchen ist dies, Majestät!

König. O, lassen Sie die Majestät, Maria! Lassen Sie mich jetzt vergessen, daß ich König bin. In Ihrer Nähe bin ich nur ein glücklicher Vasall und Sie sind meine Königin!

M. Mancini. Sie sind galant, Sire, doch ich wette, Ihr Herz weiß nichts von dem, was Ihre Lippen reden.

König. Wie, Sie mißtrauen mir? Zürnen Sie mir, weil ich Ihnen diese Rosen sandte?

M. Mancini. Ja, Sire, denn die Ueberbringerin derselben war ein sehr hübsches Mädchen.

König. Sind Sie eifersüchtig?

M. Mancini. Weniger auf sie, als —

König. Auf wen?

M. Mancini. Auf eine Reisende, die so eben im Schlosse abgestiegen.

König. Ah, Sie wissen also?

M. Mancini. Ja, ich habe auch den Genius der Wahrheit in meine Dienste genommen. Doch was er sagt, gefällt mir nicht.

König. Was sagt er denn?

M. Mancini. Daß die Reisende eine Prinzessin ist, die sich die Lilien von Frankreich holen will.

König. Die pflegt Ihr Oheim, und ich glaube, daß sie nicht so leicht sich brechen lassen.

M. Mancini. Halten Ew. Majestät meinen Oheim für einen Gärtner?

König. Ja, denn die schönste Rose wuchs in seinem Garten, und diese soll die Lilie beschützen.

M. Mancini. So bedarf die Lilie des Schutzes?

— Man sagt, daß die Prinzessin schön ist, und Sie fürchten wohl die Macht ihrer Reize, Sire?

König. Ich glaube, Ihr Oheim sieht es gern, Maria, wenn Rose und Lilie zusammen blühen.

Anjou. Pardieu, Ludwig, welch' blumige Reden führst Du!

König. Ich sehe dort einen ganzen Strauch wilder Rosen, Anjou! Willst Du uns nicht einige Zweige davon bringen?

Anjou. Ja, wir wollen davon Kränze winden und uns damit schmücken, wie die alten Griechen. Ich glaube, so ein Rosenkranz wird mir nicht übel stehen? Ich will gleich den Versuch machen, und so bekränzt soll Molière mich in Verse setzen. (Er entfernt sich recitirend.)

„Seht dort in dem Gebüsch von Rosenzweigen
Die Nymphe Echo schmachtend hingegossen" —

König. Sind Sie eifersüchtig? O, gestehen Sie es mir: es macht mich glücklich.

M. Mancini. Sire, was Sie glücklich macht, das ist für mich ein Unglück.

König. Wie kann mein Glück Ihr Unglück sein, Maria? Sie sprechen immer nur von meiner Krone, die nur die dunkle Seite meines Lebens ist. Sie sind berufen, als holde Fee mit Ihrem Zauberstabe mir ein Paradies zu schaffen, wo ich nur Nacht und Oede sehe. Die einzig wahre Krone, die schönste, womit der höchste Herrscher die Stirne seiner Auserwählten schmückt, das ist die Liebe! Alle andern drücken, brennen und verwunden, nur diese Eine nicht.

M. Mancini. Wohlan, Sire, warum zögern Sie noch länger, sich diese Krone zu gewinnen?

König. Wer sagt mir, daß der köstliche Gewinn allein nur dem Geliebten, nicht dem König gilt? Wer sagt mir, daß in Ihrer Seele nicht eine andere Neigung schlummert, als jene, die sich offen zeigt und hinter deren lügnerischen Rosen vielleicht die Schlange „Ehrgeiz" lauert? O, es giebt Augenblicke, wo ich meine Krone zugäbe für den Bettelstab, wenn so ein holder Mund, wie dieser, zum Dank dafür mir flüsterte: „ich liebe Dich." Dann nur wäre ich sicher, daß jener holde Ausspruch mir allein und nicht dem König gälte!

M. Mancini. O, glauben Sie mir, Sire, daß ähnliche Gefühle auch mich beängstigen. Das Weib, das einen König liebt, muß immer fürchten, daß man sein Herz, gleich einem frechen Raub, ihr wieder nimmt. Wären Sie arm und unglücklich, der letzte Ihrer Unterthanen, ach, dann nur dürft' ich mich meiner Liebe freuen und müßte nicht stets fürchten, daß Rücksichten des Staates und der Politik ein Band zerreißen können, das die Liebe knüpfte.

König. Und wer sagt Ihnen, Maria, daß ich gesonnen bin, den Staatsrücksichten und der Politik mein ganzes Lebensglück zu opfern? O, wenn ein Weib wie Du mich wahrhaft liebte —

M. Mancini. Sire —

König. Was gilt mir Rang und Titel, fürst-

liche Geburt? Ich forder're nichts als Liebe, die aber ganz und ungetheilt! Ich will das Herz, das ich erwähle, in jungfräulicher Reinheit! und das Mädchen, das solche Schätze mir entgegen brächte, würde mein Weib und, ich schwör' es, Frankreichs Königin!

M. Mancini. O, Sire, Sire! Wehe den Armen, die von den Schmeichellauten dieser Töne sich bethören läßt! Auch Andere lauschten schon so süßer Weise und wurden schwer bestraft! Sire, denken Sie an Frau von Fontenac —

König. Sie war vermählt.

M. Mancini. An meine Schwester —

König. Ich war ein Kind, als ich Olympia liebte.

M. Mancini. An die Marquise —

König. Die habe ich nie geliebt!

M. Mancini. Und mich, Sire — o, mein Gott!

König. Dich, Maria, Dich, Dich liebe ich!

(Er fällt ihr zu Füßen.)

M. Mancini (freudig, wie gebietend). Ach, Sire — was thun Sie — um's Himmels Willen, stehen Sie auf, mein Herr und König! (Sie fällt halb ohnmächtig in seine Arme.)

König (entzückt aufjauchzend). Maria!!

Zehnte Scene.

Die Vorigen. Mazarin.

Mazarin (aus der Grotte kommend und sich vergnügt die Hände reibend). Alles geht nach Wunsch! Unsere Million ist nicht verloren, sie bleibt in der Familie.

Gruppe. Der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

Saal des Conseil wie im ersten Akt.

Erste Scene.

König. Rosette.

König. Mein Herz ist schwer bekommen! Wie soll ich der Prinzessin gegenübertreten, deren Stolz ich gestern so schwer verletzte!

(Die geheime Thür öffnet sich und Rosette erscheint.)

Ha, Rosette!

Rosette. Ach, bin ich endlich so glücklich, Ew. Majestät zu finden?

König. Hast Du erfahren, was der Brief enthält, den der Kardinal erhalten?

Rosette. Ach, Sire, ich komme eigentlich nur, um mich zu entschuldigen. Ich überlegte nachträglich, daß es doch nicht gut ginge mit dem Kamin.

König. Warum nicht?

Rosette. Ach, Sire — man macht sich gar zu schwarz.

König. Und das wäre schade für Dein hübsches Bäuchen, nicht? Nun, beruhige Dich, ich habe schon erfahren, was ich wissen wollte: daß Karl der Zweite gern nach Frankreich kommen möchte. Du bist zum Intriguiren noch nicht geschickt genug, Rosette. Du mußt bei Postamen und hübschen Schauspielerinnen erst noch in die Schule gehen.

Rosette. Bei Schauspielerinnen? Ach ja! Das wäre herrlich! — Doch, daß ich's nicht vergesse, Sire, ich habe doch etwas erfahren.

König. So? Und was denn?

Rosette. Als ich oben auf dem Dach stand und so überlegte, ob ich in den schwarzen Schornstein hinab steigen sollte, oder nicht, hörte ich deutlich Stimmen in dem Kabinet des Kardinals.

König. Wirklich? Und was sagten diese Stimmen?

Rosette. Der Herr Kardinal gab seinem Secretär einen Brief, welcher, wie er sagte, den Befehl enthalte, daß Karl der Zweite die Grenze von Frankreich nicht überschreiten dürfte, und diesen Befehl solle er nicht allein schriftlich überbringen, sondern auch noch mündlich aussprechen.

König. Wie, auch mündlich?

Rosette. O, ich verstehe ganz gut, was der schlaue Herr Kardinal damit sagen will.

König. So bist Du klüger als ich. Laß doch hören.

Rosette. Ei, wenn der König von England trotz des schriftlichen Befehls des Kardinals nach Frankreich kommen wollte, so könnte er ja thun, als habe er den Brief Sr. Eminenz nicht empfangen. Das kann er aber nicht, wenn er auch mündlich den Befehl erhält.

König. Ich muß gestehen, Rosette, an Dir ist ein Diplomat verdorben. Soll ich Dein Talent ausbilden und Dich in der Kunst der Diplomatie unterweisen lassen?

Rosette. Nein, Sire — ich habe keine Lust dazu. Ich will lieber eine Schauspielerin werden, dann machen die Herren Diplomaten mir den Hof, und ich habe, ohne mir den Kopf zu zerbrechen, die ganze Diplomatie in der Tasche.

König. Wie, Du willst eine Schauspielerin werden?

Rosette. Ja, Sire, ich will so hübsch gemalt sein, und so schöne Verse hersagen, wie die Schauspielerinnen auf der Bühne.

König. Sage mir, Rosette, wie kommst Du nur zu der Idee?

Rosette. Das will ich Ihnen sagen, Sire; mein Vater führte mich zweimal in das Theater und ach, das hat mir gar zu gut gefallen.

König. So gut, daß Du um jeden Preis eine

Schauspielerin werden willst? Aber, liebes Mädchen, das geht nicht so, wie Du Dir denkst, das ist eine schwere Kunst, die man nicht von heute bis morgen lernt. Weißt Du denn schon, ob Du Talent hast?

Roxette. Ja, ich habe ein ungeheueres Talent. Sie glauben gar nicht, Sire, wie leicht das ist: man braucht es nur so zu machen, wie die Andern. Ich habe es mir wohl gemerkt, ich kann die Verse auswendig, die jene schöne Dame declamirte, die immer so die Arme in die Luft warf und die Augen verdrehte. Hören Sie nur Sire, und urtheilen Sie dann, ob ich Talent habe. (Sie declamirt schlecht.)

„Ja, Herr, ich schmachte, brenne für den Theseus,
Ich liebe Theseus, aber lassen nicht.
Wie ihn der schwarze Acheron gefesselt,
Den flatterhaften Buhler aller Herzen,
Den Frauenräuber, der dinunterstieg,
Des Schattenkönigs Bette zu erwärmen,
Ich seh' ihn treu, ich seh' ihn stolz, ja selbst
Ein wenig scheu — ich seh' ihn jung und schön
Und reizend alle Herzen sich gewinnen.
Wie man die Götter bildet, so wie ich
— Ich sehe! Deinen ganzen Anstand hatt' er,
Dein Auge, Deine Sprache selbst! So färbte
Die edle Röthe seine Heldenwangen,
Als er nach Kreta kam, die Töchter Minos'
Mit Lieb' entzündete. — Wo warst Du da?
Wie kommt' er ohne Hippolyt die besten,
Die ersten Helden Griechenlands versammeln?
O, daß Du, damals noch zu zarten Alters,
Nicht in dem Schiff mit warst, das ihn gebracht!
Den Minotaurus hättest Du getödtet,
Trotz allen Krümmen seines Labyrinths.
Dir hätte meine Schwester jenen Faden
Gereicht, um aus dem Irrgang Dich zu führen.
O nein, nein, ich kam ihr darin zuvor!
Mir hatt's zuerst die Liebe eingegeben,
Ich, Herr, und keine And're zeigte Dir
Den Pfad des Labyrinths. Wie hätt' ich nicht
Für dieses liebe Haupt gewacht! Ein Faden
War der besorgten Liebe nicht genug;
Gefahr und Noth hätt' ich mit Dir getheilt;
Ich selbst, ich wäre vor Dir hergezogen;
Ja's Labyrinth stieg ich hinab mit Dir,
Mit Dir war ich gerettet oder verloren."

König (applaudirt sie grenen). Brava, brava, brava, Roxette!

Roxette. Ha, nun applaudirt mir der König grade so, wie das Publikum der schönen Schauspielerin!

König. Und das freut Dich wohl?

Roxette. Ganz ungeheuer, Sire, und wenn Sie jemals König werden —

König. Nun, ich denke doch, das bin ich schon.

Roxette. Nein, ich meine, ein wirklicher, ordentlicher König, dann bitte ich Ew. Majestät um Ihre Protection.

König. Du hast sie schon.

Roxette. Wie, Ew. Majestät wollen mir dazu verhelfen, daß ich Schauspielerin werde?

König. Ja, Roxette, ich will mit dem Dichter Molière sprechen, er soll Dich ausbilden.

Roxette. Ach, das ist schön, das ist herrlich, ich werde eine Schauspielerin! O, Sire, Sie sind wirklich ein Gott, wie Herr von Benserade sagt! O, welches Glück! Ich werde eine Schauspielerin! (Sie tanzt vor geheime Thür.)

Zweite Scene.

Der König. (Allein.)

König. Ich glaube in allem Ernst, die Kleine hat Talent. Freund Molière wird mir in ihr eine Primadonna ersten Größe verdanken. Und hübsch, o, hübsch ist diese kleine Schelmin auch! Ich habe um sie meine ganze Anrede vergessen — ich bin wirklich in Verlegenheit —

Dritte Scene.

König. Herzog von Anjou (kommt in unvollendeter Toilette).

Anjou. Hier, lieber Ludwig, ist ein Schönheitsmittel, was Dich aus aller Verlegenheit heraus reißt, was Dich unwiderstehlich macht. Nimm hier diese köstliche Lippenpomade — diese Schminke roth und weiß, und hier Dein Lieblingsparfüm fleur d'orange — und diese prachtvolle Rose stecke Dir in's Knopfloch!

König. Danke, danke, Philipp! Du bist selber noch nicht in Toilette. Beeile Dich, die Mutter wird uns wenig Zeit lassen.

Anjou. Ich gehe schon, ich gehe. O, Ludwig, wenn Du die Prinzessin bezauberst, verdankst Du es einzig mir! (Er geht eilig ab.)

Vierte Scene.

Der König. Anna von Oesterreich.

Anna. Sire — ich komme, ein ernstes Wort mit Ihnen zu reden. Ist es erhört, eine Prinzessin so zu ignoriren, wie Sie es thaten, und unter ihren Augen fast der koketten Nichte des Kardinals den Hof zu machen?

König. So eben wollte ich meinen Fehler gut machen, Mutter. Ich eile, mich der Prinzessin zu Füßen zu legen.

Anna. Ihre Galanterie kommt zu spät: die Prinzessin ist schon wieder abgereist.

König. Wie? Ja, ich besinne mich, es sollte ja auch nur ein flüchtiger Besuch sein — eine Versuchung —

Anna. Wer sagt das? — O, ich kenne ihn, diesen Verräther! Es ist der Kardinal! (Zu sich.) Er soll mir's entgelten! (Laut.) Wer überträgt ihm wohl an Schlauheit.

König. Vielleicht der Abbé.

Anna. Der intriguante Italiener hat Sie gestern im Wald belauscht, wie Sie mit seiner Nichte tändelten.

König. Er hat wohl seinen Zögling nur bewacht.

Anna. Durch ihn erfuhr die Prinzessin Alles und darum ihre plötzliche Abreise.

König. Mir däucht indeß, die Prinzessin hätte sich beherrschen müssen. Wer sich nicht selbst beherrschen kann, ist untauglich, Andere zu beherrschen und darum paßt sie auch zur Königin von Frankreich nicht.

Anna. Ludwig, Sie sollten sich mit mir gegen die Pläne des Kardinals waffnen, der nichts Geringeres beabsichtigt, als Sie mit seiner Nichte zu vermählen. Durch diese Mesalliance will er Sie völlig für die Regierung vernichten.

König. Und soll eine ebenbürtige Prinzessin mich dazu fähig machen?

Anna. O, Ludwig, armer, bethörter Jüngling, einst werden Sie Ihre Blindheit schwer bereuen. Wissen Sie auch, daß Karl der Zweite sich auf dem Wege nach Frankreich befindet?

König. Das ist ein Irrthum. Der Kardinal hat ihm verboten, die Grenzen Frankreichs zu betreten.

Anna. Wie, einem Könige ertheilt er Befehle? O, er wagt Alles, um sich die Alleinherrschaft zu sichern. O, in ein Netz von Lug und Trug verstrickte uns dieser verschmitzte Italiener.

König. Beruhigen Sie sich, Majestät, ich werde den Kardinal in seine Schranken zurückweisen.

Anna. Thun Sie das — zeigen Sie ihm den König, indem Sie jetzt einen Botschafter an Karl den Zweiten absenden.

König. Ja, Molière soll mein Abgesandter werden, er ist mir treu ergeben; ihn will ich zu ihm senden.

Anna. Wie, den Sohn Poquelin's haben Sie zu dieser wichtigen Sendung ausersehen?

König. Sein Vater wollte ihn in die Bastille schicken, ich mildere seine Strafe und schicke ihn zum Schein in die Verbannung.

Anna. Gut, möge er das Werkzeug sein, das unserm Zwecke dient. — Doch was Sie thun wollen, Sire, das thun Sie bald, ehe Se. Eminenz, der Kardinal davon Kunde erhält. (Sie geht nach der Mitte ab.)

Fünfte Scene.

Der König. Anjou (kommt mit Molière aus seinem Kabinet).

Molière. Verzeihung, Sire, daß ich so kühn hier eindringe, doch Se. königliche Hoheit nahmen mich in's Schlepptau.

König. Sie sind es, Molière? Sie sind mir sehr willkommen!

Anjou. Ha, wenn ich jetzt nicht schön und bezaubernd bin, so giebt es keine Toilettenkünste mehr! Nun, Molière, sind Sie bereit? Tragen Sie Ihr Gedicht vor — aber warten Sie — die Königin ist noch nicht da, wir haben noch Zeit, ich will es Ihnen einstudiren, denn man hat Beispiele, daß selbst die besten Dichter ihre Verse nicht gut vortragen. Statt ruhig, gemessenen Schrittes, langsam und feierlich den Parnaß hinauf zu steigen, stürzen sie holpernd und stolpernd herunter. Diese Verse, Molière, müssen mit Schwung, Würde und Begeisterung vorgetragen werden:

„O Sonne Du, im Osten aufgegangen,
Die Frankreichs Himmel nun verklärend schmückt —"

König. Mäßige Deine Lunge und Deine Begeisterung! Die Sonne, die Du meinst, ist im Westen schon wieder untergegangen. Die Prinzessin von Savoyen ist schon wieder abgereist.

Anjou. Wie, was, abgereist? Sans adieu? Also — so was wie; man sagt durchgegangen? Das ist unter aller Würde. Hätte sie nicht so lange warten können, bis mir unser Gedicht vorgetragen? Das kommt Alles von der Mancini-Schwärmerei her. O, Molière, Sie bedaure ich am meisten! Dieses Gedicht wäre ein Riesenschritt zu Ihrem künftigen Ruhm geworden. Nun geht es wieder rückwärts, stolzer Cid!

König. Laß jetzt die Possen, Philipp, wir haben wichtigere Dinge zu bedenken. Der Kardinal hat dem König von England untersagt, nach Frankreich zu kommen. Wir müssen diesem Befehl entgegen wirken.

Anjou. Ja, das müssen wir. Wir bilden eine Verschwörung gegen den Kardinal! Der Abscheuliche! Den schönen, eleganten Karl will er nicht aufnehmen? Will er vielleicht den schmutzigen Bauern Cromwell mit seiner Puritanergesellschaft an unsern Hof ziehen?

König. Molière, Sie haben eine würdige Idee vom Königthum, darum ernenne ich Sie zu meinem Abgesandten. Laden Sie Karl den Zweiten in unserm Namen an den Hof von Frankreich ein und dieser Siegelring diene Ihnen zur Beglaubigung! (Er überreicht Molière seinen Ring.)

Molière. Sire — ich gehorche!

Sechste Scene.

Die Vorigen. Guitaut mit Gewaffneten.

Guitaut (zu Molière). Mein Herr, ich verhafte Sie im Namen Sr. Eminenz.

König (aufspringend). Wer wagt das.

Guitaut. Sire, der Kardinal von Mazarin.

König. Der Minister wird immer kühner.

Anjou (zu Guitaut). Nimm Dich in Acht, Ludwig, daß Du nicht auch noch Stubenarrest bekommst — ich ziehe mich zurück. (Er geht schnell ab.)

König. Molière, folgen Sie dem Kapitän. (Guitaut und Molière durch die Mitte ab.)

Siebente Scene.

Der König. (Allein.)

König. Wer hat mir das gethan? (Er geht zu der geheimen Thür.) Ich errathe es. Kein Anderer als jener

doppelzüngige Abbé war der Verräther, der meine Unterredung mit der Königin belauschte. Ich will dieser Schlange den Kopf zertreten!

Verwandlung.

Zimmer des Kardinals.

Achte Scene.

Der Kardinal. Abbé Potier.

Mazarin. Ich bin mit Ihnen zufrieden: doch hüten Sie sich, jemals mein Mißtrauen zu erregen.

Abbé. Eminenz wissen, daß die Ehre, Ihnen zu dienen, der einzige Zweck meines Lebens ist. Eminenz sind die Huld, — die Gnade, und ich hoffe —

Mazarin. Auf einen Lohn? Ich soll Ihnen für Ihre krummen Wege wohl gar die Bischofsmütze aufsetzen?

(Der Abbé verneigt sich tief.)

Wir wollen sehen, was sich thun läßt.

(Der Abbé will gehen.)

Bleiben Sie, Herr Abbé, ich habe noch einen Auftrag für Sie. Gehen Sie in die Bastille zu Molière und lassen Sie ihn beichten.

Abbé. Eminenz, der Unglückselige gehört zu der Gesellschaft der neuen Philosophen.

Mazarin. Nun — so suchen Sie ihn zu bekehren.

Abbé. Ah, wenn ich so lange bei ihm bleiben sollte, bis mir das gelungen ist, so wanten Ew. Eminenz mich nur gleich mit ihm in die Bastille sperren lassen.

Mazarin. Gut, gehen Sie und denken Sie an meine Warnung.

Abbé. Ich lege mich Ew. Eminenz zu Füßen!

(Verneigt sich tief, ab.)

Neunte Scene.

Mazarin. Pöquelin.

Mazarin. Ja, sie wachsen mir über den Kopf mit ihren Intriguen! Diese Königin, so gehorsam unter Richelieu — und nun so herrschsüchtig, so widerspenstig! Dieser Ludwig bäumt sich wie ein wildes Roß und beißt nun in die Zügel, die früher es so sanft gelenkt — doch es gilt Frankreichs Wohlfahrt, und darum darf Karl Stuart nicht nach Frankreich kommen! — Ein Ausweg, eine Zuflucht bleibt mir noch: des Königs Liebe zu Maria! Sie ist klug und wird in meinem Sinne ihn lenken, wenn sie erst Königin von Frankreich ist. Wäre sie ihm ebenbürtig! Ich muß eilen, den Papst für meine Pläne zu gewinnen, ehe die Königin ihm eine Prinzessin von Geblüt aufdringt. Der Papst wird meine Nichte mit königlichen Ehren schmücken, wenn ich ihm die Gewißheit gebe, daß ich die Protestanten Cromwell's nicht beschütze — und wenn etwas geschieht, was bei dem hohen Alter und der Kränklichkeit des Papstes zu erwarten steht, — wenn Seine Heiligkeit vielleicht schon sehr bald zu seinen päpstlichen Vätern versammelt wird, ist die dreifache Krone mir gewiß, und eine Nichte des Papstes ist wohl so gut, wie eine Königstochter.

Zehnte Scene.

Mazarin. Pöquelin.

Pöquelin (von außen). Ich muß aber durchaus Se. Eminenz sprechen, ich muß! (Er tritt herein.) O großer Mann, wie kann ich Ihnen danken?

Mazarin. Wofür?

Pöquelin. Gebieten Sie über mich und mein Vermögen — Alles steht Ew. Eminenz zu Diensten.

Mazarin. Ich begreife nicht —

Pöquelin. O Sie sind ein großer, ein seltener Minister; Sie halten mehr, als Sie versprechen.

Mazarin. Sie werden immer räthselhafter —

Pöquelin. Ohne Zweifel verdanke ich es doch Ew. Eminenz, daß mein Sohn in der Bastille sitzt?

Mazarin. Sie haben Ihren Sohn schlecht erzogen.

Pöquelin. Ja, leider! Er wollte niemals Wolle zupfen.

Mazarin. Aber Verse machen, Stücke schreiben und sich selbst die Heldenrollen darin zutheilen. Nun, sein Heldenmuth und seine Opferwuth hat ihren Lohn gefunden: er sitzt als Hochverräther in der Bastille.

Pöquelin. Wie?!

Mazarin. Und wird auf ewig darin bleiben.

Pöquelin. Entsetzlich! O ich armer, unglücklicher alter Mann! Ein Hochverräther! Gerechter Himmel! Und auf ewig, sagen Sie?

Mazarin. So lange ich lebe, wird er darin bleiben.

Pöquelin (aufathmend). Ach, das ist noch ein Trost!

Mazarin (kurz und streng). Was sagen Sie?

Pöquelin (erschrocken). Ich meinte nur — hm — da Ew. Eminenz schon alt sind — hm — würden Sie vielleicht — würden Sie hoffentlich —

Mazarin (kurz). Was?

Pöquelin (laut). Noch recht lange leben!

Mazarin (beschwichtigend). Rufen Sie mir meinen Leibarzt.

Pöquelin. O ihr Heiligen! Eminenz, vertrauen Sie keinem Arzt Ihr kostbares Leben an. Die Aerzte verstehen alle nichts. Ich besitze ein Lebenselixir —

Mazarin. Sie wünschen Ihres Sohnes wegen meinen Tod, Sie wollen mich vergiften — ich lasse Sie verhaften.

Pöquelin (erschrocken). O ich beschwöre Ew. Eminenz — ich rufe sogleich den Arzt! (Er geht eilig rasch ab.)

Elfte Scene.

Mazarin. (Allein.)

Mazarin. Ja, Viele wünschen meinen Tod — und vor Allen diese undankbare Königin! Sie will allein über den König herrschen — doch Geduld: noch lebt Mazarin — und so lange er lebt, wird er auch der allmächtige Minister sein!

Zwölfte Scene.

Mazarin. Renan, sein Leibarzt.

Arzt. Eminenz ließen mich rufen. Wie befinden sich Ew. Eminenz?

Mazarin. Schlecht, schlecht, mein Herr!

Arzt. Eminenz müssen durchaus in's Bad reisen.

Mazarin. Wenn ich jetzt im Juli in's Bad reise, kann ich vielleicht zu Weihnachten meine Genesung als Christgeschenk erwarten.

Arzt. Wir wollen ein Concilium berufen.

Mazarin. Um's Himmels Willen nicht! Ein Arzt ist schon schlimm genug — drei aber sind so gut, wie ein Todesurtheil.

Arzt. O Eminenz, wo bleibt dann die ärztliche Kunst?

Mazarin. Sie wissen, was ich davon halte. Indessen — zu Etwas taugt sie schon.

Arzt. Darf ich Ew. Eminenz fragen, wozu?

Mazarin. Um Gesunde krank zu machen. — Machen Sie sich reisefertig, Sie müssen sogleich nach Brüssel gehen, um dort den Prinzen Condé zu kuriren, aber nicht zu schnell, mein lieber Renan, nicht zu schnell. Sie haben zwei Monate Zeit, den Prinzen zu kuriren. Verstehen Sie?

Arzt. Ich habe die Ehre, zehn Jahre der Leibarzt Ew. Eminenz zu sein und verstehe vollkommen.

Mazarin. Sie werden mir öfters Nachricht geben?

Arzt. So oft Sie es wünschen, Eminenz!

Mazarin. Alle Tage.

Arzt. Wenn aber der König erfährt, daß ich abgereist bin, Eminenz?

Mazarin. Sind Sie der Arzt des Königs oder der meine?

Arzt. Der Ihre, Eminenz.

Mazarin. So gehen Sie und lassen Sie es sich wenig kümmern, was der König erfährt und was er nicht erfährt. (Er verabschiedet ihn mit einem Handbewegung.)

Arzt. Ich gehe, Eminenz! (Er geht ab.)

Dreizehnte Scene.

Mazarin. (Allein.)

Mazarin. Zwei Monate — so lange kann es dauern, bis wir Nachrichten von Spanien haben — dann mögen Sie ruhig wiederkommen, Königliche Hoheit von Condé, Sie finden Alles abgethan, und keinen Spielraum mehr für Ihren Ehrgeiz!

Vierzehnte Scene.

Mazarin. Lebrun, sein Kammerdiener.

Lebrun. Eminenz, der Courier, den Sie nach England sandten, ist angekommen.

Mazarin. Eintreten, eintreten, Lebrun!

Fünfzehnte Scene.

Mazarin. Courier.

Mazarin. Was bringen Sie?

Courier. Eminenz, Karl der Zweite ist in Bincennes.

Mazarin. Wie?!

Courier. Er stieg unter dem Namen eines Lord Sommerset im Gasthof zum Löwen ab.

Mazarin. Rufen Sie mir sogleich den Kapitän der Garde.

Courier. Zu Befehl, Eminenz! (Ab.)

Sechzehnte Scene.

Mazarin. (Allein.)

Mazarin. Karl Stuart in Vincennes! O diese unheilschwangere Gewitterwolke müssen wir sogleich von Frankreichs Horizont entfernen.

Siebenzehnte Scene.

Mazarin. Der Kapitän der Garde.

Kapitän. Eminenz ließen mich rufen, wen soll ich arretiren?

Mazarin. Niemand, mein guter Guitaut. Es handelt sich nur darum, einer hochgestellten Person, welche sich drüben im Löwen aufhält, zu sagen, daß sie eiligst Frankreich verlassen möge.

Kapitän. Wer ist es, Eminenz?

Mazarin. Ein entthronter König.

Kapitän. Karl Stuart?

Mazarin. Ja.

Kapitän. Doch, Eminenz — wenn er sich weigert, abzureisen?

Mazarin. Dann, guter Guitaut, legen Sie Seine Majestät mit aller Ehrfurcht und fürstlichen Personen zukommenden Etikette in einen Wagen. Setzen Sie ihm zwei gute Offiziere, die liebenswürdigsten, die Sie finden können, gegenüber, und so bringen Sie Ihren königlichen Gefangenen bis an die Grenze von Holland.

Kapitän. Gut, Eminenz, geben Sie mir eine Ordre.

Mazarin. Hier ist sie. (Der Kapitän verbeugt sich und geht ab.)

Achtzehnte Scene.

Mazarin. Allein.

Mazarin. Dieser Guitant ist ein vortreffliches Subject! Stets ist er bereit, meine Befehle auszuführen, ohne erst lange zu discutiren. Diese Art Leute werden immer seltener — immer seltener.

Neunzehnte Scene.

Mazarin. Maria Mancini.

M. Mancini. Darf ich fragen, theurer Oheim, wie es mit Ihrer Gesundheit geht? Sie waren unwohl — hat der Schlaf Sie erquickt?

Mazarin. Ich mache keine Umstände mit meiner Gesundheit! Der Spaziergang im Walde hat mir sehr wohlgethan — auch hatte ich einen angenehmen Traum —

M. Mancini. Einen Traum?

Mazarin. Wundert Dich das? Träumst Du nicht zuweilen auch? Und sogar im Wachen? Hast Du nicht gestern Abend im Walde noch sehr süß geträumt? —

M. Mancini. Wie, mein Oheim — ich habe mich also nicht geirrt: Sie waren in der Grotte —

Mazarin. Ja, ich sah Dich, wie Du in Deines Königs Arm von dem Glücke träumtest, Königin zu werden —

M. Mancini. O Verzeihung, Oheim — die Liebe riß mich hin, an das Unmögliche zu glauben.

Mazarin. Unmöglich — dieses Wort kenne ich nicht. War ich nicht eines armen Fischers Sohn, und was bin ich jetzt? Was gäbe es wohl, das dem allmächtigen Kardinal von Mazarin unmöglich wäre? Und Du, bist Du nicht meine Nichte? Wie ich einst als Knabe mein Netz nach kleinen Fischen auswarf, so werfe ich es jetzt nach Kronen aus, und Du, mein Täubchen, Du ahmest mir nach, Du schlingst Dein Netz um einen Königssohn! Und wenn ich erst die dreifache Krone trage, so bist Du dem König auch ebenbürtig.

M. Mancini. O beklagen Sie mich, theurer Oheim, mir fehlt der Glaube an mein Glück, und die Aussicht, Königin zu werden, blendet meine Phantasie so sehr, daß ich angstvoll und erschreckt die Augen schließe.

Mazarin. Sei klug, mein Kind! Die Königswürde soll Dich nicht niederdrücken — ich setze große Hoffnungen auf Dich, Maria, Du wirst in meinem Sinn den König lenken: nur merken darf er's nicht, fest muß er sich immer fühlen — hörst Du? — Den Samen dessen, was geschehen soll, mußt Du bei Zeiten in des Königs Seele legen, ihn sorgsam pflegen — Sonnenschein und Regen mußt Du ihm geben — dann werden wir die Früchte unserer Mühen ernten, mein Kind, und man wird Dich ehren, als eine weise, würdige Königin. —

M. Mancini. So nahe bin ich meinem Ziele und doch befällt mich ein Bangen und Zagen, als ob ich einen Raub begehen wollte und ein geheimnißvolles Etwas hält die Hand zurück, die nach der Krone fassen will.

Mazarin. Muth, Muth! Wir wollen jetzt einmal einen Versuch machen, wie ein Diadem Dich kleidet.

(Er öffnet eine Cassette und nimmt ein Diadem heraus.)

M. Mancini. Wie — Oheim — dieses Diadem —

Mazarin. Mit allen Pretiosen, die diese Cassette birgt, schenke ich Dir! (Er legt ihr das Diadem auf.) Du bist eine schöne Königin! Aber nun sage mir, wie steht es mit Marsan?

M. Mancini. Ach, Oheim, er ist unerschüttert.

Mazarin. Du mußt ihn überreden und zu bewegen suchen, daß er unter irgend einem Vorwande Frankreich verläßt; er darf erst wiederkehren, wenn Du Königin bist, denn der stolze Ludwig würde sich nie mit Dir vermählen, wenn er erführe, daß Du Marsan's Verlobte warst; — ich stieß ihn deshalb rufen, er erwartet Dich in Deinem Zimmer, — führe eine kühne Sprache mit ihm ohne Sentiment, — der Ehrgeiz verträgt sich damit schlecht.

M. Mancini. Oheim, ich liebe den König und es ist nicht der Ehrgeiz, der mich treibt, seine Gattin zu werden. Mitleid kann ich dem armen Marsan nicht versagen.

Mazarin. Ich will ihn mit Ehren reichlich belohnen, — zum Herzog will ich ihn machen, nur soll er Frankreich verlassen. Geh' nur, mein Kind, ich will indessen thun, was ich thun kann, um Deine Vermählung zu beschleunigen.

(Er faßt sie auf der Stirn und geht in sein Cabinet.)

Zwanzigste Scene.

Maria Mancini. Allein.

M. Mancini. Nicht eher soll ich wieder ruhig athmen, bis ich den Stein von meinem Herzen, das Denkmal meiner ersten Jugendneigung, fortgewälzt habe. O Ludwig, Ludwig, der Weg zu dir geht über einen Grabeshügel. Die süße Rose meiner Liebe zu dem König kann ich, ach, nur vom Grab der ersten Liebe pflücken. Ein banges Ahnen zieht durch meine Seele, wie Gewitterschauer. Mit Diamanten soll ich mir die Stirne schmücken. — (Sie nimmt das Diadem ab.) Nein, nicht in diesem königlichen Schmuck will ich dem Armen begegnen, — jede Perle ist eine Thräne, die schwer auf seine Seele fällt.

(Sie legt den Schmuck wieder in die Cassette.)

Einundzwanzigste Scene.

M. Mancini. Anjou. (Schnell eintretend.)

Anjou. Ah, schönstes Nichtchen unserer lieben Eminenz, ist Ihr Herr Oheim vielleicht für mich zu

sprechen? Ich will durch meine Fürsprache bei ihm meinen Freund Molière aus der Bastille befreien.

M. Mancini. Gewiß, mein Prinz! Er muß sogleich hierherkommen, denn ich selbst erwarte ihn.

(Sie nimmt die Tabatière, verbeugt sich und geht ab.)

Zweiundzwanzigste Scene.

Anjou. (Allein.)

Anjou. Ja, Molière, Du sollst jetzt erfahren, was es heißt, den ersten Prinzen Frankreichs zum Freund zu haben. Dann wirst du eine Comödie schreiben: Der heldenmüthige Prinz als Retter der bedrängten Unschuld! Das ist eine sublime Idee! Aber da kommt schon die liebe Eminenz! Ich muß mich schnell in meine Rolle versetzen. (Er nimmt sich in scherzenden Stellungen.) So — so eine gewisse impertinente Heldenmiene muß ich mir geben.

Dreiundzwanzigste Scene.

Anjou. Mazarin. Lebrun, Kammerdiener.

Mazarin. Bringe dieses Portefeuille dem König.

Lebrun. Zu Befehl, Eminenz! (ab.)

Anjou (mit affectirtem Pathos). Herr Kardinal, Sie haben meinen Freund Molière in die Bastille geschickt. Herr Kardinal, Sie werden ihn wieder frei geben.

Mazarin. Das werde ich nicht; doch steht es Ihnen frei, mein Prinz, ihm Gesellschaft zu leisten.

Anjou. Pardieu, Herr Kardinal, wenn Sie mich in die Bastille stecken, da würden Sie ein großes Unheil anrichten! Wer sollte mich im Gefängniß ankleiden, parfümiren und alle die tausend kleinen Dienste leisten, ohne welche ein Gentleman, wie ich, nicht existiren kann?

Mazarin. Ei, Monseigneur, da müßten sich Ew. Königliche Hoheit einmal mit Ihrer natürlichen Schönheit behelfen.

Anjou. O, Sie sind ein Tyrann, wissen Sie das? Ich werde es dem Ludwig sagen und wir werden uns gegen Sie verschwören. Herr Kardinal, und wir stürzen, wir verbannen Sie! O, bei Zeus, bei Apollo, bei dem Olymp und allen Griechengöttern, diese Tyrannei soll enden!

Mazarin. Mein Prinz, ich lasse Ihnen Zeit zur Ueberlegung. (Er geht ab.)

Vierundzwanzigste Scene.

Anjou. (Allein.)

Anjou. Da geht er hin, der abscheuliche Tyrann! Durch Trop wollte ich ihm imponiren, aber vergebens! Gewalt ist hier machtlos, nur List kann uns retten. Die schöne Nichte soll ihm abschmeicheln, was er uns verweigert. (Er nähert sich der Thür des Cabinets der Mancini.) Ha, sie ist nicht allein. — Wer ist bei ihr? Pardieu! Marsan? — Darf ein Sohn Frankreichs lauschen? Sie sprechen sehr lebhaft, — was kann ich dafür, daß ich so gute Ohren habe, — sie nennt ihn bei seinem Vornamen, — nicht übel, — lieber Armand, — beruhigen Sie sich, — er soll ihr ihre Briefe wiedergeben, — er soll Frankreich verlassen. — — — Ha, das muß Ludwig wissen, — dann ist's vorbei mit der Mancini und der Kardinal ist — gepreßt! Ja, das soll die Rache sein für Molière!

(Er geht schnell ab.)

Der Vorhang fällt.

Vierter Akt.

Zimmer des Königs. Es ist 8 Uhr Morgens.

Erste Scene.

Marquis du Dongnon. Graf Mondejeu. Chevalier St. George. Andere Herren des Hofes, die das Lever des Königs erwarten.

du Dongnon (auf seine Uhr sehend). Schon fünfzehn Minuten über die Zeit! Entweder ist der König unwohl, oder es muß etwas ganz Außerordentliches vorgefallen sein.

Mondejeu. Es liegt sehr nahe, das Letztere anzunehmen.

St. George. Ja wohl, die gestrigen Ereignisse gaben viel zu denken.

Mondejeu. Ich fürchte, der Kardinal ist seinem Sturze nah; er spannte die Saiten doch ein wenig gar zu hoch.

St. George. Sprechen Sie leise, Graf, denn auch die Wände haben Ohren.

Mondejeu. Man sagt, Karl Stuart habe sich geweigert, auf seinen Befehl abzureisen.

St. George. O, er hat reisen müssen und selbst die königliche Familie konnte ihn nicht retten.

du Dongnon. Sagen Sie uns, Chevalier, ist die Nachricht gegründet, daß Condé wieder am Hofe erscheinen wird?

Mondejeu. Wie, Condé? — Dann ist's mit dem Kardinal zu Ende; er ist sein Todfeind!

St. George. Ich glaube schwerlich, daß er die Erlaubniß erhalten wird. Der Kardinal, der es wagen durfte, einen König fortzuschicken, wird sich auch mit Condé abzufinden wissen. Der Prinz ist krank, sagt man, und Se. Eminenz hat ihm seinen Leibarzt hingesandt, den er sonst schwer entbehren kann.

du Dongnon. Das ist wichtig und hat Etwas zu bedeuten; doch woher haben Sie diese Nachricht, Chevalier?

St. George. Ei nun, der kleine Doctor hat es selber ausgeplaudert, vermuthlich, um seinen gesunkenen

Docterruhm durch dies intereſſante Factum wieder herzuſtellen.

Mondejeu. Doch Condé hat einen Freund hier am Hofe, den Dichter Molière.

du Tongnon. Der ſchmachtet in der Baſtille und der Kardinal wird ihn ſobald nicht frei laſſen, denn er hatte die ungeheure Kühnheit, die Befehle Se. Eminenz zu durchkreuzen.

Mondejeu. Weiß man denn immer noch nicht, wer eigentlich die Karten miſcht?

St. George. Es ſind ihrer drei, meine Herren.

Mondejeu. Nein, Chevalier, ich kenne ihn; es iſt nur Einer, der die Fäden aller Intriguen in der Hand hat, und wenn er auch in den verſchiedenſten Geſtalten einherzieht, ſo iſt er doch an der Tonſur auf ſeinem Wirbel zu erkennen.

Alle. O, es iſt der Abbé Potier!

St. George. Alſo der heuchleriſche, ſchmeichleriſche und doppelzüngige Abbé iſt der Verräther!

Mondejeu. Ja, meine Herren, hätten wir uns vor einer neuen Pulververſchwörung, wir könnten leicht Alle in die Luft geſprengt werden.

Zweite Scene.

Die Vorigen. Der Abbé. Benſerade.

St. George. Es hat keine Noth, hier iſt er ſelbſt, nun ſind wir ſicher!

Alle umringen den Abbé und bedauern ihn mit Hohn.

Mondejeu. Herr Abbé, iſt es wahr, daß Karl der Zweite ſchon abgereiſt iſt?

St. George. Hat man ihn wirklich über die Grenze gebracht?

du Tongnon. Hat der König Condé begnadigt?

Mondejeu. Wann wird Molière aus der Baſtille entlaſſen? Er ſoll an einer Comödie arbeiten, in welcher ein heuchleriſcher Frömmler, Tartuffe, die Hauptrolle ſpielt. Hat er ſie ſchon vollendet?

St. George. Weiß die Mancini ſchon, daß Graf Marſan verhaftet iſt?

Mondejeu. Weiß der König ſchon, daß Marſan ſein Nebenbuhler iſt?

Abbé (ſich gewaltſam bemeiſternd). Meine Herren — laſſen Sie mich doch zu Athem kommen, meine Herren — ich weiß von Allem nichts, was Sie mich fragen, ich bin ein Prieſter, ich bete alle Tage mein Brevier, das will ich auch jetzt thun, — laſſen Sie mich gehen, ich verſtehe Ihre loſen Reden nicht.

Mondejeu. So wählen Sie die Stelle, wo der Teufel Unkraut unter den Weizen ſäet.

St. George. Benſerade, das iſt ein brillantes Thema für Ihre Phantaſie! Unter welcher Geſtalt wollen Sie den Teufel erſcheinen laſſen?

Benſerade. Ich weiß es noch nicht; vielleicht in Sammet und Seide, als Hofcavalier.

Dritte Scene.

Die Vorigen. Poquelin.

Poquelin (athemlos zur Thüre). O, meine Herren — verzeihen Sie —

Mondejeu. Sie ſind es, Poquelin? O armer Vater!

Poquelin. O, meine Herren, verwenden Sie ſich für meinen Sohn! Er iſt kein Staatsverräther!

St. George. Hatten Sie ihn ruhig Verſe machen laſſen, ſo wäre er in alle dieſe politiſchen Wirren nicht verwickelt worden.

Poquelin (ſteht in der Thüre). Verwenden Sie ſich für meinen Sohn, ich verlängere Ihren Wechſel.

St. George. Armer Poquelin!

Poquelin (zu den Übrigen). Verwenden Sie ſich für meinen Sohn, ich offerire Ihnen meine Börſe!

du Tongnon. Poquelin, Sie thun mir leid!

Poquelin (zu dem Marquis). Verwenden Sie ſich für meinen Sohn, ich zerreiße Ihren Schuldſchein!

Mondejeu. Ich glaube, der Tapezierer hat uns Alle in der Taſche!

Vierte Scene.

Die Vorigen. Molière.

du Tongnon. Da kommt unſer Held!

Molière. Meine Herren, ich machte nur einen kleinen Spaziergang.

Poquelin. Mein Sohn — mein geliebter Sohn, welche Angſt und Sorge haſt Du Deinem alten Vater gemacht! Aber — ich habe Dich wieder — ich will Alles vergeſſen, mache ſo viele Verſe, wie Du willſt, ich will nichts mehr dagegen haben — aber laß Dich nicht mehr einſperren. Mein lieber Sohn!

St. George. Er war gerade ſo lange in der Baſtille, wie Karl der Zweite in Frankreich.

du Tongnon. Er wird nun ſchnell berühmt werden.

Benſerade. Dann, Molière, wird der König Sie adeln.

Mondejeu. Ja, mein edler Dichter, das wird er, und wenn die Welt Sie nicht anerkennen will, ſo wird ſich Zeus Ihrer erbarmen und Sie gleich Ganymed in einer Wolke in den Olymp erheben.

St. George. Still, ſtill! Der Kammerdiener des Königs!

Fünfte Scene.

Die Vorigen. Auben, Kammerdiener des Königs.

Auben. Se. Majeſtät laſſen ſich entſchuldigen, es findet heute kein Lever ſtatt; doch wünſcht der König, daß die Herren in der Nähe bleiben, da Se. Majeſtät Ihnen Nachrichten von Wichtigkeit mitzutheilen

habe. Und dieses Schreiben soll ich dem Herrn Abbé Potier überbringen.

Abbé (mit schnell hervor). Geben Sie, geben Sie!

du Tongnon. Sagen Sie dem König, daß wir der Befehle Sr. Majestät gewärtig sind.

Molière. Und mich melden Sie dem König.

Aubry. Zu Befehl! (Ab.)

Abbé (nachdem er das Schreiben gelesen, wie erstaunt). Wie? Habe ich recht gelesen? Meine Herren, der König verbietet mir den Hof! Dem Beichtvater der Königin, seiner Mutter! Dem intimsten Freunde Sr. Eminenz! O, es ist entsetzlich! Ich bin außer mir! (Er setzt sich.)

du Tongnon. Es ist das erste Mal, daß Se. Majestät nicht empfangen.

St. George. Kommen Sie, meine Herren! Mir däucht, es liegt Etwas wie beginnende Herrschaft des Königs in der Luft. Was meinen Sie, Marquis?

du Tongnon. Es ist höchst bedenklich! Gehen wir!

(Alle Cavaliere entfernen sich.)

Verwandlung.

Zimmer des Königs.

Sechste Scene.

Der König. (Allein, am Schreibtisch, einen Brief lesend.)

König (nachdem er gelesen). Nein, wenn er auch nicht der Feind des Kardinals wäre — ich will ihn nicht begnadigen — er mag in der Verbannung bleiben. (Er legt den Brief zurück.) Abschlägig!

Siebente Scene.

Der König. Molière.

König. Ich grüße Sie, Molière! Ich muß es tief beklagen, daß Ihr erster Versuch, mir zu dienen, so unglücklich ausgefallen ist. Ich bin ein König, ich habe aber nicht die Macht, meine Freunde vor Ungerechtigkeit zu schützen.

Molière. Sire, die Zeit, die ich in der Bastille zugebracht, war so kurz —

König. Ich hätte es auch nicht geduldet, daß Ihre Gefangenschaft von längerer Dauer gewesen wäre. Ich hätte Ihre Freiheit ertrotzt, wenn mir der Kardinal nicht zuvor gekommen wäre. Ich bin aufs Aeußerste empört, daß er es wagte, meinen Vetter, Karl den Zweiten, gegen meinen Willen auszuweisen. Ich bin verletzt in meiner Königswürde, und Sie, Molière, der Sie eine so hohe Idee vom Königthume haben, Sie müssen mit mir fühlen, wie mein Stolz sich winden muß unter dem schweren Scepter solcher Tyrannei! Es ist dem Verbündeten des Königsmörders Cromwell zuzutrauen, daß er mich das Schicksal Karl des Ersten theilen läßt. O, diese Priester sind der Fluch von Frankreich! Bald wird man nicht mehr von den Königen von Frankreich sprechen, man wird nur seine Kardinäle kennen! Wie hat mein Vater unter Richelieu gelitzt!

Molière. Sire, ich glaube —

König (ihn heftig in die Rede fallend). Sie glauben! Der Kardinal glaubt auch, und dieser Glaube ist es, der ihn so mächtig macht. Ich bin ein Kind! Ohnmächtig, wehrlos steh' ich dem Titanen gegenüber!

Molière. Und dennoch, Sire, sind Sie ein König, dessen Stimme sein wird, wie der Schlachtendonner.

König. Sie machen mich zum Jupiter, der, gegen die Titanen kämpfend, sie besiegte. Sie sind ein Dichter, der sich schnell in den Olymp rettet, wenn ihm der Boden unter den Füßen schwankt.

Molière. Aber dahin, Sire, dürfen Sie dem Dichter nicht folgen. Sie müssen auf der Erde bleiben, am statt des Wolkenthrones den Thron des großen Alexander zu besteigen.

König. Mein Arm ist noch zu schwach, um Alexander's Schwert zu führen.

Molière. Doch nicht zu schwach, um damit den gordischen Knoten zu zerhauen.

König. Nur Ihre Phantasie schürzt diesen Knoten. Der Kardinal giebt sich nicht einmal die Mühe, seine Thaten zu verhüllen. Festen und freien Schrittes schreitet er kühn einher, wie ein souveräner König! Dürfte ich, wenn ich es auch wollte, wohl ohne seine Zustimmung Condé zurückrufen?

Molière. Das ist der Knoten, den ich meinte, Sire, und den Ew. Majestät zum Heile Frankreichs und der Königswürde mit dem Schwerte Alexander's zerhauen müssen.

König. Molière, Sie sind sein Freund, ich weiß es.

Molière. Ich bin es, Sire, doch bin ich auch der treueste Ihrer Unterthanen.

König. Er ist ein Feind des Kardinals.

Molière. Ein Kämpfer für das Königthum.

König. Sobald ich ihn begnadige, erkläre ich dem Kardinal den Krieg; ich bin sein Gegner in Feindschaft auf Tod und Leben, und Condé können wir entbehren.

Molière. Sire, die Nationen sind vergeßlich, und darum müssen die Monarchen sich erinnern! Ein König kann stets einen großen Mann gebrauchen, denn ihn macht die Umgebung groß! Ich will den Genius des Kardinals von Mazarin nicht bei Ew. Majestät verkleinern: er ist ein großer Staatsmann! Sie aber, Sire, Sie sind ein großer König! Ergreifen Sie kühn die Zügel. Sie werden den Kardinal besiegen!

König. Wohl weiß ich es! Was ich gethan, es waren nur unbesonnene Gewaltstreiche, ohnmächtige Versuche, gleich einem Adler, der vor der Zeit die jungen Schwingen regt. Ist es nicht auch ein großer

Fehler, einem besiegten Feinde die Waffen wieder in die Hand zu geben?

Molière. Vielleicht: doch dieser Fehler ist sublim! Er ist des Enkels des großen Heinrich's würdig!

König. Ich fürchte, Molière –

Molière. Daß er neue Schlachten für Ew. Majestät gewinnen wird?

König. Vergessen Sie nicht, daß er auch Schlachten gegen mich gewonnen.

Molière. Verzeihen Sie ihm großmüthig, Sire, und er wird das Blatt aus seines Lebens Buch herausreißen, das jene Schlachten dem Gedächtniß aufbewahrt.

König. Ludwig der Dreizehnte hat niemals einem Feind vergeben, und dennoch nannten ihn die Zeitgenossen den Gerechten.

Molière. Sire, es giebt Epochen, wo die Vorsehung anstatt des Scepters den Monarchen das Henkerbeil in die Hände drückt. — Doch, diese Zeiten sind vorüber! Sie sind berufen, aus den Trümmern einer alten eine neue Welt zu schaffen. Was der Vater zerstörte, soll der Sohn schöner wieder aufbauen. O, Sire, beginnen Sie Ihre Herrschaft mit der Milde, mit einer großen That! Lassen Sie einen Akt der Großmuth die Morgenröthe Ihrer künftigen Größe sein!

König. Sie wollen es, Molière?

Molière. Ja, Sire, ich will es! (Er beugt ein Knie vor dem König und überreicht ihm Papier und Feder.)

König (schreibt). Herr von Condé, kehren Sie, sobald es Ihre Gesundheit erlaubt, wieder nach Frankreich zurück; es wird uns eine Freude sein, Sie wieder an unserem Hofe zu empfangen. Ludwig. (Er übergiebt das Blatt Molière.) Hier, nehmen Sie und besorgen Sie selber das Schreiben an seine Adresse. Sind Sie zufrieden?

Molière. Sire, bis jetzt waren Sie ein guter, von heute an aber werden Sie auch ein großer König sein! (Er geht schnell ab.)

Achte Szene.

Der König. Aubry, Kammerdiener. (Gleich darauf) Guitant.

Aubry. Majestät, der Kapitän der Garde.

König. Eintreten!

(Kammerdiener ab.)

Guitant. Majestät —

König. Haben Sie die Briefe?

Guitant. Hier sind sie, Sire. (Er übergiebt dem König ein Packet Briefe.)

König. Was sagte er, als Sie ihn arretirten?

Guitant. Was alle Andern in gleichem Falle sagen, Sire: „ich weiß nicht, warum Se. Majestät" — doch, als ich die bewußten Briefe von ihm forderte, da schien er zu begreifen — und gab mir ohne Zögern dies Packet, das er so eben den Flammen übergeben wollte.

König. Gut, Guitant, kehren Sie zurück, geben Sie Ihrem Gefangenen die Freiheit wieder und bringen Sie ihm dieses Ludwigskreuz.

Guitant. Zu Befehl, Majestät! (Er grüßt und entfernt sich.)

Neunte Scene.

Der König. (Allein.)

König. O, Ludwig! Du trägst auf Deinen Schultern die schwere Königswürde, und bist zu schwach ein Mann zu sein, wenn es die Ehre fordert, die Schmerzen Deiner Seele zu ersticken. — Hier liegen Ihre Briefe und die Seinen, halb schon Asche und auch in der Gestalt noch die beredten Zeugen ihrer Liebe für einen Andern! — Ich werde sie nicht lesen — sind es dieselben Worte doch, die sie an mich geschrieben — drei kleine Worte: „ich liebe Dich," die Thoren aus uns Allen machen. Ich habe Dich geliebt, Maria! Ich wollte Dich zu meiner Gattin, zu Frankreichs Königin erheben, Du machtest es unmöglich! — Lege Feuer denn an Deine Liebe, armer König, das Feuer, das um Deine Krone glüht, das leuchtet, aber nicht erwärmt! Schon sind seine Strahlen verlockend bis nach Spanien gedrungen und haben der Infantin Augen mit ihrem hellen Glanz geblendet — sie will die Lilien Frankreichs in ihr Wappen sticken — Don Philipp bietet ihre Hand mir an. O hätte ich mit dieser Hand ein Herz noch zu verschenken! Umsonst sträubt sich mein königlicher Stolz gegen die unbarmherzige Wahrheit, daß sie einen Andern liebte! Glücklicher Marian! Du darfst diese Rose brechen, deren süßer Duft auch mich berauschte — Du wolltest mir Dein Glück zum Opfer bringen — doch das Schicksal stößt den Vasallen von sich, der es bringen soll, er muß ein König sein! Und so — sei es gebracht! (Er wirft die Briefe von Marian in die Flammen.) Armer Marian! Ich überliefere Dich dem Flammentod, doch Du steigst als Phönix aus der Asche! Mit diesen Schriftzügen verglüht meine Liebe, sie muß untergehen — ein König darf nicht lieben und so bring' ich meine Liebe meinem Volk zum Opfer dar!

Zehnte Scene.

Der König. Der Kardinal.

Mazarin. Ew. Majestät ließen mich rufen.

König. Ja, Herr Kardinal, weil Dinge von der höchsten Wichtigkeit, die die Regierung und den Staat betreffen —

Mazarin. Wie, habe ich recht verstanden?

König. Sie sind verwundert, mein Herr Kardinal, daß ich in diesem Tone von Geschäften rede, deren Erledigung sich bis zu dieser Stunde mein Herr Premierminister angemaßt.

Mazarin. Denken Sie darüber, wie Sie wollen.

Sire, nur möchte ich bitten, durchkreuzen Sie mir meine Pläne nicht! Sie haben Karl Stuart gegen meinen Willen an Ihren Hof geladen und nicht ohne Mühe ist es mir gelungen, diese unklugen, unter Umständen sehr gefährliche Einladung sammt ihren schlimmen Folgen noch zu rechter Zeit zu vereiteln.

König. Durch diesen kühnen Eingriff in unsre Rechte, Herr Kardinal, haben Sie die Königswürde schwer verletzt. Sie ließen Karl den Zweiten wie einen Verbrecher über die Grenze bringen und diese unerhörte Majestätsbeleidigung begingen Sie in unserm Namen.

Mazarin. Ich leugne es nicht: ich that's im Namen der Majestät von Frankreich.

König. Denn Sie erst Papst sind, werden Sie mich, wie es Heinrich dem Vierten geschah, im Schloßhof zu Canossa barfuß stehen lassen und das auch im Namen der Majestät von Frankreich.

Mazarin. Sire, Sie haben von dem Prinzen von Condé eine Ergebenheitsadresse erhalten and Sie sind Willens, wie man mir versichert, ihn zurück zu rufen. Zum Glück kann der Prinz Ihrem Rufe nicht folgen, Sire, denn er ist krank.

König. Ich weiß. Sie sandten ihm Ihren Leibarzt: er muß wohl krank sein.

Mazarin. Durch Ihre Unbesonnenheiten, Sire, zwingen Sie mich so zu extremen Mitteln. Haben Sie nicht mit der Reitpeitsche in der Hand die Stände nach Hause geschickt?

König. Ich bin gewohnt, daß Ihre Staatsklugheit dergleichen Unbesonnenheiten wieder gut macht; auch schadet es gar nichts, wenn das Volk schon jetzt zuweilen den Zügel fühlt, den ich ihm künftig anzulegen denke.

Mazarin. Was thaten Sie in Condé's Angelegenheit?

König. Ich habe ihn begnadigt.

Mazarin. Sire, Sie werden diesen Schritt widerrufen.

König. Ich will — Sie wollen mich — so kreuzen sich im Widerspruch unsere Befehle. Es kommt mir vor, als ständen wir vor der Wage des alten Gallierß Brennus einst vor Rom.

Mazarin. Gut, werfen Sie Ihr Schwert hinein.

König. Nein, lassen Sie vorher mich prüfen, was Ihre Weisheit wiegt. Geben Sie mir Ihre Gründe an, warum der Prinz in der Verbannung bleiben soll?

Mazarin. Ich kenne diesen Prinzen and seinen Hang zu intriguiren. Sobald es keine Schlachten mehr zu liefern giebt, wird er sich in die Staatsgeschäfte mischen, nur zum Vergnügen — aus Langeweile. Er wird z. B. die Vermählung Ew. Majestät betreiben wollen, doch nicht im Interesse des königlichen Hauses und der Politik: nein, nur im Interesse seiner eigenen Ehrsucht. — Und da Ew. Majestät über Ihre Vermählung noch keinen festen, unwiderruflichen Entschluß gefaßt haben, hielt ich es für besser, daß bis dahin Se. königliche Hoheit von Condé sich die Verbannung gefallen lassen.

König. Was den Punkt meiner Vermählung angeht, habe ich schon einen Entschluß gefaßt and ist die Dazwischenkunft des Prinzen nicht mehr zu befürchten. Reden wir jetzt von Karl von England.

Mazarin. Nun, was Karl den Zweiten anbetrifft, so werden Ew. Majestät mir zugestehen müssen, daß seine Gegenwart in Frankreich in diesem Augenblick unmöglich ist.

König. Doch werden auch Sie, Herr Kardinal, mir zugestehen müssen, daß es nicht Sache des Ministers ist, einem gekrönten Haupte Befehle zu ertheilen, und noch dazu da Karl der Zweite mein Vetter und Alliirter ist.

Mazarin. Sire, Karl der Zweite ist ein entthronter König. Er ist Ihr Vetter, doch nicht Ihr Alliirter — der ist Richard Cromwell, der Protektor Englands. Ich bin seit 30 Jahren Diplomat, Sire; nicht immer war ich ehrlich, doch niemals ungeschickt. Die Politik aber, welche Karl Stuart wieder auf den Thron von England setzen wollte, wäre nicht allein unehrlich, sie wäre auch ungeschickt.

König. Wie, unehrlich?

Mazarin. Wegen des Allianzvertrags, den ich in Ihrem Namen mit Cromwell abgeschlossen.

König. Doch Olivier ist todt.

Mazarin. Weil er begraben, glauben Sie ihn todt? Der König ist todt, es lebe der König! Der Protektor ist todt, es lebe der Protektor! Die Form ist nur begraben, das Princip lebt fort. Was wir dem Vater versprachen, müssen wir dem Sohne halten. Vergessen Sie nicht, Sire, daß uns Cromwell 6 Millionen schickte, als unsre Kasse leer war, und daß er sechs Tausend Schotten zu unserm Heere stoßen ließ. Von diesem Gelde haben Sie and Ihre erhabene Familie gelebt, ohne dieses wären Sie Hungers gestorben, and mit den 6000 Schotten habe ich damals die Rebellion unterdrückt. Sie sehen also, Sire, daß die Allianz mit Cromwell gar nicht so übel war. Holland protegirt den Stuart, so lassen wir Holland gewähren, wo ich ihn wieder hingeschickt. Diese meine Handlung wird Holland gegen England aufreizen. Es wird Krieg geben. Lassen wir die beiden großen Seemächte sich bekriegen. Mögen sie sich gegenseitig ihre schönen Marinen zerstören, wir sammeln die Trümmer und bauen davon eine Flotte, wenn ich Geld genug zusammen gescharrt habe, um die Nägel dazu zu kaufen.

König. Nun, ich denke, Ihre 39 Millionen sollten wohl dazu ausreichen.

Mazarin. Sire, dieses Geld ist nicht mehr mein; es ist schon testamentarisch darüber verfügt.

König. Und wen setzten Sie zum Erben ein?

Mazarin. Denjenigen, in dessen Diensten ich mir das Geld erworben, Sire!

König. Mich? O, Herr Kardinal, das wußt'

ich nicht, daß Sie der Schatzmeister von Frankreich waren. Wissen Sie auch, daß Sie einem Verschwender Ihr Vermögen anvertrauen? Ich bin im Stande, diese ungeheure Summe auf einen Wurf zu setzen, wenn es eine große Sache gilt.

Mazarin. Das sollen Sie auch, Sire, das muß ein Herrscher thun, um eines großen Zweckes willen.

König. Doch — dachten Sie auch an Ihre Familie, Mazarin?

Mazarin. Ich kenne das großmüthige Herz Ludwig des Vierzehnten: er wird die Verwandten eines treuen Dieners nicht im Elend lassen.

König (der mit Verwunderung, betrachtet, nach einer Pause). Wohlan, Herr Kardinal, so geben Sie mir einen Rath als Freund und Vater. Ich liebe Ihre Nichte und will sie zur Königin von Frankreich machen.

Mazarin. O, Sire — Sire — das ist zu viel Ehre für den armen Mazarin —

König. Ich habe Sie um Ihren Rath gebeten, Kardinal. Mir ist die Wahl gestellt, zwischen einer Prinzessin, die ich noch nicht kenne und Maria Mancini, die ich liebe. Soll ich nun ohne jede Rücksicht nur nach meinem Herzen wählen, oder soll ich die Infantin von Spanien zur Gattin annehmen?

Mazarin (sehr erregt). Die Infantin, Sire? Sie wissen doch, daß nur im Falle die Königin von Spanien Mutter eines Sohnes wird, die Heirath möglich ist.

König. Dieser Fall ist eingetreten. Die Königin von Spanien ist Mutter eines Sohnes geworden.

Mazarin. Wie?!

König. Hier ist der Brief Philipp des Vierten, der mir ihre Hand anbietet. Wen also soll ich wählen, die Infantin oder Ihre Nichte?

Mazarin. Sire — Sire — o, armer Mazarin! Der Ruhm, die Ehre meines Königs und Frankreichs Größe gehen mir über Alles! Sire, wählen Sie die Infantin!

König. Das sagen Sie mir, Mazarin?

Mazarin. Ja, Sire, und wenn ich etwas Anderes sagte, dürften Sie's nicht glauben. Das wäre ein schlechter Minister, dem seine eigenen Interessen höher gelten, als die Interessen Frankreichs und des königlichen Hauses! Seien Sie ein großer König, Sire, auf daß die Nachwelt eines Tages sagen möge: ein wenig seiner Größe dankt er Mazarin!

(Mazarin fällt vor dem König nieder.)

König. Stehen Sie auf — nicht zu meinen Füßen, an meinem Herzen, Vater, ist Ihr Platz.

(Anna von Oesterreich ist eingetreten.)

Mazarin. O, Sire — Sire, diese Ehre!

König. Meine Mutter!

(Mazarin entfernt sich mit einer Verbeugung.)

Fünfte Scene.

Der König. Anna von Oesterreich.

Anna (für sich). Der Kardinal in seinem Arm! O, dann ist Alles, Alles schon verloren! (Zum König, der zu ihr zurückkommt, nachdem er den Kardinal bis an die Thür geleitet hat.) Sire —

König. Meine Mutter!

Anna. Es scheint, Sie theilten eben dem Kardinal eine sehr angenehme Nachricht mit.

König. Ja, Madame, eine Nachricht, welche seinen Wünschen, sowie den Meinigen entspricht.

Anna. Nun, mein Sohn, ich komme auch um Ihnen ein wichtiges Ereigniß mitzutheilen. Der spanische Gesandte, Herr von Pimentel, ist angekommen: Die Königin hat einen Prinzen geboren. — Beeilen Sie sich vor, den spanischen Gesandten würdig zu empfangen.

König. Ich empfing ihn schon in dieser Nacht.

Anna. Wie, also früher als der Herr Kardinal?

König. Der Gesandte war direct an mich gewiesen.

Anna (für sich). Sollte man in Spanien schon wissen, welche Pläne der Kardinal mit meinem Sohn hat? (Laut.) Erkennen Sie daran, Sire, wie man im Auslande die Bande eines Königs von der eines Ministers wohl zu scheiden weiß. O, wenn Sie nur wollten, so würde ganz Frankreich diesem Beispiel folgen und Ihr allmächtiger Minister würde demüthig das angemaßte Scepter auf die Stufen Ihres Thrones niederlegen. Hat man Ihnen die Hand der Infantin angetragen?

König. Ich will nicht hoffen, Mutter, daß es auf Ihre Veranlassung geschah! Sie haben schon einmal ein solches Spiel gewagt und haben es verloren.

Anna. O, mahnen Sie mich nicht daran, daß Sie die Nichte des Kardinals Mazarin einer Prinzessin vorgezogen. — O, Sire, beleidigen Sie nicht Spanien, wie Sie Savoyen schon beleidigt haben. Bedenken Sie —

König. Ereifern Sie sich nicht, meine Mutter.

Anna. Wie, soll es mich nicht empören, daß ich meinen königlichen Sohn so geblendet sehe, so ganz umstrickt vom Netze einer Intriguantin, die Sie nie lieben wird? Nein, Sire, ich darf es nicht! Ich bin entschlossen, für's Aeußerste das Aeußerste zu wagen! — Lieben Sie wirklich diese Mancini?

König. Ja, Majestät, ich liebe Sie!

Anna. So wollen Sie den Krieg!

König. Ich bitte im Gegentheil um Ihren Segen.

Anna. Nie kann er Ihnen werden, wenn Sie die Mutter in der Liebe, die Königin in Ihren Stolz versetzen! Sehen Sie in mir nur eine glühende Gegnerin dieser Verbindung, eine Feindin auf Leben und Tod! Ja, Sire, ich sage einem hohen Rathe schon die Frage vor, ob Frankreichs König sich gegen den Willen seiner Mutter vermählen dürfe, und sie ward verneint. Man rieth in diesem Falle mir zu protestiren.

König. Wie, Madame, und dieser Ihr Protest —

Anna. Ward diese Nacht schon ausgefertigt und geht morgen —

König. Hören Sie mich, Mutter! Eine Zeit wird kommen, wo meine Asche bei meinen Vätern in St. Denis ruht, dann ist es möglich, daß man mein Gebot mißachtet — so lang' ich lebe aber werd' ich herrschen und Alle werden sich dem königlichen Willen beugen müssen.

Anna. Alle?

König. Ja, Madame, Alle! Meine Minister und auch meine Mutter.

Anna. O, Ludwig! Wer hat Ihren Sinn so ganz verändert!

König. Gehen Sie, meine Mutter. Bald werden Sie und mein ganzer Hof erfahren, wann und wem ich mich vermähle.

Anna. Nie wird diese Verbindung vollzogen werden, so lange Anna von Oesterreich noch Ihre Augen offen hat. (Sie geht schnell ab.)

Zwölfte Scene.

Der König. (Allein.)

König. Sie geht im Zorn; der Eifer ihrer Leidenschaft machte sie dem ruhigen Vertrauen unzugänglich, das ich ihr schenken wollte. O, wenn sie wüßte, wie nahe der Sohn dem Ziele steht, das ihr Ehrgeiz schon so lange, so heiß für ihn erstrebte!

Dreizehnte Scene.

Der König. Maria Mancini.

König. Maria! Stehle Dich, mein Herz!

M. Mancini. O, Sire — Sire, ist es wahr, was mir mein Oheim sagte?

König. Was sagte er Ihnen?

M. Mancini. Daß ich verbannt sei.

König. Ja, er sprach die Wahrheit.

M. Mancini. O, Sire, ist das das Glück, die Zukunft voller Glanz und Ruhm, die mir Ihr königlicher Mund verkündete, die Sie an Ihrer Seite, gestützt auf Ihren Arm, im Walde von Vincennes mich träumen ließen? Ist das das Königsdiadem, mit dem Sie mir die Stirne schmücken wollten? Ach, so war Alles denn nur ein Traum! —

König. Ein Traum, ja! Auch ich habe geträumt, Maria, so holden, süßen Traum wie Du! Doch bin ich nun erwacht; was gestern mir noch selig hofften, wird heute zur Unmöglichkeit.

M. Mancini. Zur Unmöglichkeit? Wie, habe ich recht gehört? War es mein König, der dies sprach? Was ist denn geschehen? Welches Hinderniß thürmt sich wie starre Felsen zwischen unsre Liebe?

König. Ich will es Ihnen sagen. Ein giftiger Hauch, ein einziger, entblätterte in einer einzigen Nacht die duftige Rose unsrer Liebe — es fiel ein Riesel in den See, der wie die Perle unser Glück in seinen Tiefen barg, und trübte seinen Spiegel. O, für ein reines, unentweihtes Herz, Maria, hätte ich kühn jedem Hindernis die Stirn geboten, der Liebe hehre Götterflamme hätte triumphirt.

M. Mancini. Wer aber löschte plötzlich diese Flamme aus?

König. Sie selbst, Maria, thaten es. Kennen Sie diese Handschrift?

M. Mancini. Es ist die meine — o, ich Unselige!

König. Sie liebten Marsan?

M. Mancini. Ja, Sire, ich liebte ihn. Arm, verlassen, kaum herangereift zur Jungfrau, trat ich in das Leben — da sah ich ihn, der mir zum ersten Mal ein Herz voll Liebe entgegen brachte, und ich liebte ihn wieder, denn noch kannte ich die Gefühle nicht, die bald darauf mein Herz aus seinem Kindesfrieden stören sollten! O, Sire, Sie waren es, der Leidenschaft in dieser Brust entflammte! Jetzt liebe ich — Einen nur — heiß und wahr. — O, hat die Wolke, welche den Himmel unsrer Liebe verfinstert, Sie denn so ganz verändert, Ludwig?

König. Ja, Maria, diese Wolke ist ein Flecken an der Sonne meiner königlichen Glorie! Cäsar verstieß sein Weib auf den Verdacht schon, daß sie schuldig sei.

M. Mancini. Doch Cäsar liebte nicht sein Weib, Sie aber, Sire, Sie lieben mich. (Sie reißt ihm die Hand von den Augen, womit er sie bedeckte.) Sire — Sie weinen!

König. O, Maria, es sind nicht Freudenthränen!

M. Mancini (Sie will ihm zu Füßen.) O, Ludwig! Können Sie mir nicht verzeihen?

König. Stehen Sie auf, Maria! Dieser Kuß mag Ihnen sagen, was ich empfinde und — verschweigen muß.

M. Mancini. Was Sie verschweigen müssen? O, so wird dieses Herz, das sonst der Liebe offen war, sich fortan mir verschließen?

König. Fassen Sie sich — in dieser Nacht empfing ich den Gesandten Spaniens. Er hat mir — (Er stockt.)

M. Mancini. Nun?

König. Er bot im Namen seines Königs mir die Hand der Infantin angetragen.

M. Mancini. O, Sire — Sie sprechen aus, was tödtet und Ihre Stimme schmankt nicht?

König. Mit Fassung will ich tragen, was ich tragen muß.

M. Mancini. Was Sie tragen müssen, Sire? Sind Sie denn nicht ein König?

König. Weil ich ein König bin, darum eben muß ich. Ein König muß dem Vaterlande Alles, selbst sein Liebstes zum Opfer bringen. O, wäre ich Marsan, dann dürften diese Arme Dich als ihr Theuerstes umschließen. Der Liebe Myrthenkrone würde diese heiße Stirne kühlen, die einer Königskrone Strahlenglanz versengt.

M. Mancini. O, Ludwig, Ludwig! Kostbarster Juwel in dem Diadem meiner Liebe, Dich soll ich verlieren? Der Gedanke macht, wie Sturmeswuth die Fluthen, meiner Seele Innerstes erbeben.

König. Fasse Dich! Sei ein starkes Weib!

M. Mancini. O, hören Sie mich, Sire! Es sind die letzten Worte, die ich an Sie richte, sie sind das geringe Vermächtniß meiner Liebe. Sie fühlen keine Reue, ein armes Wesen zu kränken, Sie glauben sich im Rechte. Wohlan, Sire, Sie beleidigen eine höhere, mächtigere Gottheit als die Politik, Sie beleidigen die Menschenrechte. Die Rechte, welche jedem Wesen, niedrig oder hoch geboren, die freie Herzenswahl gestatten. Nicht Frankreichs König, Ludwig schenkte mir sein Herz und nahm dafür das meine. Den König kenn' ich und beklag' ihn nicht! Nur um den Menschen, um Ludwig muß ich weinen!

König (will sie umarmen).

M. Mancini. Ich gehe, Sire, ich lasse Sie der Gattin, die Sie noch nicht kennen, die Sie nicht lieben, die Sie nicht liebt. Vergebens werden Sie das Glück in Ihren Armen suchen. Sie werden, ein Schmetterling, von heißem Durst gequält, um tausend Blumen flattern, doch umsonst nach jenem süßen Labsal schmachten, das nur die wahre Liebe spendet. Dann, Sire, wird Ihre Seele schmerzlich nach mir rufen: Maria! Maria! Krampfhaft wird sich der Name Ihrer Brust entwinden und sich verrätherisch auf Ihre Lippen stehlen, wenn diese Huldigungen stammeln, die nicht mehr aus dem Herzen kommen. Dann, Sire, wenn Sie, umgeben von allen Freuden und Genüssen dieses Lebens, dennoch einsam sind, dann wird die Erinnerung an Maria Mancini Ihr einzig Glück und Ihre Strafe sein. Leben Sie wohl, Sire, ich scheide ohne Groll! (Sie will gehen.)

König. O, Maria! Nicht so laß uns scheiden, richte Deinen Freund auf! Ist's nicht genug, daß ich mit eignen Händen die Liebe tödten und begraben muß? (Er umfaßt sie.)

Paris.

M. Mancini (gerührt). Sei es denn, mein Herr und König! Zeigend lege ich im Scheiden die Hand auf meines Königs gottgeschaffenes Haupt und mich durch heiße Thränen will ich ihm das Opfer erschweren. Vermessen glaubt' ich Ihre junge Seele meiner Liebe offen, und freute mich des erhabenen Berufs, des Königs edles Herz zum Heil des Volks zu lenken! Thörichter Wahn des schwachen Weibes! Ein Gott hat meine Stelle übernommen, er hat über Nacht des Jünglings weiche Seele zur Herrschermacht gestählt durch einen festen unbeugsamen Willen, den er der Welt entgegenhält als Scepter! Den ersten Stein zur künftigen Größe, Sire, Sie haben ihn gelegt. Sie haben Ihr Gefühl zum Opfer der Königswürde dargebracht. Seien Sie denn ein großer König, Sire! — Wie ich mich einst an seiner Liebe erhoben, so erhebe ich mich jetzt an meines Königs Majestät und so will ich durch der Entsagung Opfer meiner Liebe ein heilig Denkmal setzen.

Vierzehnte Scene.

Die Vorigen. Graf Marsan (mit dem Ludwigskreuz kommend).

Marsan. Sire, ich sage Ew. Majestät meinen Dank für diese unerwartete Auszeichnung und erbitte mir die Erlaubniß, dieses ehrenvolle Zeichen der Gnade meines Königs im Auslande tragen zu dürfen.

König. Wie, eine Selbstverbannung, (Graf?

Marsan. Sire, ich hoffe im fremden Kriegsdienst diesem Ludwigskreuz Ehre zu machen.

König. Handeln Sie nach Ihrem Ermessen, und wenn Sie fremden Kriegsdienst dem Dienste vorziehen, den Sie Ihrem Vaterlande widmen können, so will ich Sie daran nicht hindern. Doch ich erbitte es mir als eine Gunst vom Freunde, daß Sie Ihre Abreise verzögern bis nach meiner Vermählung mit der Infantin von Spanien.

Marsan. Mit der Infantin, Sire?

König. Ja, ich ernenne Sie bei der Vermählung zu ihrem Ehrencavalier.

Marsan. O, diese Nachricht trifft mich so unerwartet, Sire, wie ein Blitz aus heiterm Himmel.

König. Kein Blitz, Graf! Nennen Sie sie einen Freudenstrahl, der Frankreichs Horizont verklärt und seinen Ruhm und Glanz erhöht. (Auf Maria deutend.) Hier ist der schöne Stern, der an dem Himmel Ihrer Zukunft leuchtet!

Marsan. Maria! O Gott! So frohen Ausgang wagten selbst meine kühnsten Träume nicht zu hoffen!

M. Mancini. Hoffen Sie nicht! Denn jede Hoffnung, Armand, verwandelt sich in bittere Täuschung! Das lernen Sie an mir!

König. Edles Mädchen, so verstehen Sie Ihr Opfer?

M. Mancini. Nur so will ich's verstanden wissen, Sire. Eine kurze Spanne Zeit faßte in sich alle Seligkeit der Erde, ich habe sie genossen, ich liebte einen König! — Die Hand aber, die Ludwig an die Lippen brachte — sie ist geweiht und unzugänglich jeder andern Feier. So ziehe mich zurück in eines Klosters Mauern und mein Gebet, Sire, sei die Erinnerung an Sie! (Sie geht ab.)

König (sieht ihr, die verschwindet, Maria! Maria! — Armer Marsan!

Marsan. Nicht dieses Mitleid, Sire! Es drückt mich zu Boden. O, lassen Sie mich vor mir selber fliehen. Im Kriegsgewühl will ich vergessen, daß dieses Herz heiß und tief gefühlt! Es soll fortan nur für die Ehre schlagen und für das Vaterland verbluten!

König. Gehen Sie, Graf! Das Glück begleite Sie! Ich kann und darf Sie jetzt nicht länger halten. (Marsan ab.)

Fünfzehnte Scene.

Der König. Der Kammerdiener.

Kammerdiener. Der Herr Cardinal lassen Ew. Majestät ersuchen, die im Vorzimmer versammel-

ten Herren zu empfangen. Se. Eminenz werden sogleich mit der Königin Mutter hier sein.

König. Mein ganzer Hof soll eintreten.

(Der Kammerdiener ab.)

Sechzehnte Scene.

Der König. Molière. Mazarin. Die Königin. Maria Mancini. Anjou. Der ganze Hof.

König. Ich grüße Sie, meine Herren und Damen.

Mazarin. Meine Herren, kraft meines Amtes als Reichsverweser und in Uebereinstimmung mit der Regentin Anna von Oesterreich, der erhabenen Mutter unsers Königs, erkläre ich Ludwig den Vierzehnten für mündig.

Anna (umarmt den König). O, mein Sohn, lassen Sie mich die Erste sein, die Ihnen Glück wünscht.

König. Und ich, meine edlen Herren, zeige Ihnen hiermit meine Verlobung mit der Infantin von Spanien, Maria Theresia, an.

Anna (umarmt und küßt Maria Mancini).

König. Unser Premierminister, der Kardinal von Mazarin, der Frankreich groß gemacht, hat den Auftrag, in unserm Namen die Verträge mit Spanien abzuschließen. (Der König umarmt Mazarin.) Bleiben Sie mir und dem Königreiche eine Stütze!

Alle. Es lebe der König! Es lebe Frankreich!

Anjou (der unterdessen einen Lorbeerzweig von einem Baum gebrochen und ihn zum Kranz geschlungen hat, nicht Molière hervor und setzt ihm den Kranz auf). Und auch Molière, unser gekrönter Dichter!

Der Vorhang fällt rasch.

Zur Würdigung des Macduff in Macbeth von Shakespeare

von **Dr. Baumann.**

Wir übergeben hiermit unseren Lesern die sehr interessante Auffassung des Macduff in Shakespeare's Macbeth, der wir uns vollständig anschließen. Der Verfasser hat in der kleinen Abhandlung sowohl die hohe, sittliche Natur Macduff's sehr klar gewürdigt, als auch seine große Bedeutung im Organismus der ganzen Tragödie begriffen und es war uns dieser Beitrag eine sehr willkommene Gabe.

H. Th. Rötscher.

Noch Etwas über den sittlichen Heldencharakter des Shakespeare'schen Macduff.

Unterzeichneter muß in einem bedeutenden Punkte von der sehr interessanten kritischen Darstellung abweichen, welche der geehrte Herausgeber dieser Zeitschrift im ersten Hefte derselben von dem sittlichen Heldencharakter des Shakespeare'schen Macduff gegeben hat. Zugleich finden sich in jener, leider etwas kurzen Darstellung mehrere Punkte, bei welchen eine ergänzende Ausführung des dort Angedeuteten wegen der ästhetischen Wichtigkeit des Gegenstandes wünschenswerth ist. Aus diesem doppelten Grunde wird die hier folgende Erörterung unseren Lesern hoffentlich nicht überflüssig scheinen.

Es versteht sich ganz von selber, daß die hervorragende sittliche Größe des Helden Macduff nicht durch die bloße Thatsache seines persönlichen Sieges über Macbeth bewiesen werden kann; denn solcher Sieg würde auch einer, doch gedenkbaren, rohen, blos körperlichen Ueberlegenheit möglich gewesen sein. Die sittliche Heldengröße Macduff's muß vielmehr in seiner ganzen, während des Dramas sich offenbarenden Denk- und Handlungsweise, sowohl in der Kraft seiner Intelligenz, wie in der Reinheit und Energie seines Willens, gesucht werden. In jeder dieser beiden Beziehungen ist Macduff diejenige Persönlichkeit, welche nach Duncan's Ermordung sofort über alle die anderen, dem Range nach wenigstens zum Theil höher stehenden Begleiter des Königs mehr oder weniger bedeutend sich erhebt. Zunächst bricht sein ungeheurer sittlicher Schmerz über den von ihm zuerst entdeckten, am wilden Duncan verübten Königsmord in einem Weheruf hervor, der so gewaltig, so unsinnlich ist, daß daneben die Schmerzensäußerungen der anderen, jene Greuelthat aufrichtig beklagenden Personen matt erscheinen. Gleich darauf aber wendet sich Macduff's rascher Geist nothwendigerweise von der blutigen That zur Frage nach dem verbrecherischen Thäter. Daß die königlichen Bedienten, auf welche Macbeth die Schuld des Mordes zu wälzen sucht, aller Wahrscheinlichkeit nach fälschlich beschuldigt werden — das sieht Macduff auf der Stelle ein, da gar kein vernünftiger Grund sich denken läßt, weshalb diese ganz unbedeutenden Menschen ihren höchst gnädigen königlichen Herrn ohne Aussicht auf Straflosigkeit und großen Gewinn umgebracht haben sollten — eine Schandthat, zu welcher schwerlich Betrunkenheit oder Bestechung sie getrieben haben würde. Sobald aber Macbeth verkündet, er habe jene Bedienten getödtet — da erkennt der mit nicht gewöhnlichem Scharfsinn begabte reife Mann, Macduff, auch sogleich ebenso klar, wie die weniger reifen königlichen Jünglinge, daß Macbeth der Königsmörder ist und durch Tödtung jener Schuldlosen ihnen die Möglichkeit hat nehmen wollen, sich von allem etwaigen Verdachte zu reinigen.

Auf gleicher Höhe mit Macduff's Intelligenz steht sein Wille. Er durchschaut nicht blos augenblicklich den Verbrecher Macbeth; sondern — obgleich er seinem Stande nach nur ein gewöhnlicher Edelmann ist — hat er doch — und zwar Er allein — den sittlichen Muth, auf diesen jetzt zum furchtbaren Verbrecher gewordenen, bisher allgemein hochgeachteten Better und ruhmgekrönten großen Feldherrn des ermordeten Königs mit der in durchbohrendem Tone gesprochenen Frage einzudringen: „Warum hast Du die Bedienten getödtet?“ — eine Frage, die gänzlich

mißverſtanden würde, wenn man meinte, dieſelbe werde von einem Menſchen aufgeworfen, der unfähig ſei, ſich ſelber das nichtswürdige „Warum“ jener Tödtung anzugeben.

Da jedoch Macduff bei ſeinem auf der Stelle gewagten Verſuch, Macbeth in's Verhör zu nehmen, keine Unterſtützung findet, ſo muß er ſich einſtweilen damit begnügen, gegen den Königsmörder einen „Dolch nur geredet“ zu haben. Aber dieſer Wortdolch iſt der ſichere Vorbote des eindringenden „Eiſens,“ mit welchem, wenn die Zeit erfüllt ſein wird, Macduff das „Blut“ Macbeth's vergießen ſoll.

Dem bisher entwickelten Charakter Macduff's entſprechend, iſt nach der urſprünglichen, von Charles Knight wieder hergeſtellten Lesart nicht der Heuchler Macbeth, ſondern der aufrichtige Macduff der Erſte, welcher ſich Banquo's Erklärung anſchließt: „den noch unenthüllten Plan verrätheriſcher Bosheit bekämpfen“ zu wollen. Daß dieſem muthigen und ehrenvollen Entſchluß zunächſt keine Folge gegeben wird — daran iſt weder Macduff noch Banquo, ſondern allein das heimliche Reißausnehmen des von Duncan im Beiſein und ohne Widerſpruch der Großen des Reichs feierlich zum Thronerben erklärten Prinzen Malcolm ſchuld, welchem Macduff, Banquo und alle übrigen treuen Thane erfolgreichen Beiſtand geleiſtet haben würden, falls er ſein Recht ſofort geltend zu machen den Muth gehabt hätte.

Wenn ſpäter, in der auf die Entdeckung des Königsmordes folgenden vierten Scene des zweiten Actes, Macduff ſagt: „Auf Anſtiften der beiden entflohenen Königsſöhne ſei Duncan von den Bedienten ermordet worden;“ ſo liegt hierin nicht der mindeſte Widerſpruch mit unſerer Behauptung, Macduff habe ſofort klar erkannt, daß Macbeth der eigentliche Königsmörder iſt; denn dieſe Worte haben offenbar eine ebenſo ironiſche Bedeutung, wie die nachher, in der ſechſten Scene des dritten Actes, vorkommende, im Weſentlichen völlig gleichlautende Aeußerung des Lord Lenox, der zur Durchſchauung Macbeth's weit mehr Zeit nöthig gehabt hat, als Macduff. Das Ironiſche jener Worte des ſchärfer blickenden Macduff erhellt nicht nur aus deſſen von uns geſchildertem früheren intelligenten Benehmen, ſondern auch aus der unmittelbar nach jenen Worten von ihm abgegebenen Erklärung: „er werde bei Macbeth's Krönung in Scone nicht erſcheinen, vielmehr nach ſeinem Wohnſitz in Fife ſich zurückziehen,“ wobei er mit abermaliger Ironie hinzufügt: „Mögt Ihr dort (in Scone) „gute Dinge ſehen.“

Aus dem bisher von uns Gelagten ergiebt ſich, wie ſehr wir von Rötſcher's Anſicht abweichen, wenn derſelbe ſagt: „Erſt nachdem Macduff ſein unglückliches Vaterland verlaſſen habe“ alſo erſt in England, erſt da „werde ihm klar, daß Macbeth der eigentliche Mörder Duncan's ſei.“ Sogar der bei Macbeth nach deſſen Thronbeſteigung noch ausharrende Banquo fürchtet, daß der neue König durch „ein höchſt falſches Spiel“ die Krone erlangt habe. Macduff aber muß ſich von jenem Thronräuber offenbar aus dem vollwichtigen Grunde fern halten, weil er nicht im Mindeſten bezweifeln kann, daß derſelbe von ihm ſich als Königsmörder erkannt fühlt. Nur ſo aufgefaßt, erſcheint Macduff's Fernbleiben vom neuen Herrſcher nicht als bloße bedeutungsloſe Laune, nicht als eine unerwartete Seite an Macduff — ſondern als etwas durch ſein vorangegangenes Verfahren höchſt Begründetes. Wird daher die Rolle Macduff's vom Schauſpieler dadurch verpfuſcht, daß er nicht mit unverkennbarer Feindſeligkeit jenes inquiſitoriſche „Warum“ an Macbeth richtet — dann wird, wie Hamlet ſich ausdrückt, der Charakter jener Rolle „in Fetzen geriſſen“ — dann erſcheint weder Macduff's Fernbleiben von Macbeth, noch das Streben Dieſes, Jenen zu ſich in die Falle zu locken, als gehörig motivirt. Dieſem Streben gegenüber zeigt Macduff ſowohl ſeinen politiſchen Muth, wie ſeinen ſittlichen Widerwillen gegen Macbeth durch die entſchiedenſte Weigerung, der von Jenem erhaltenen Aufforderung gemäß, bei denſelben ſich einzuſtellen; wogegen er nicht ſittlichen Muth, ſondern bare Tollheit bewieſen haben würde, wenn er in Macbeth's mörderiſche Falle ſich hätte verlocken laſſen.

Jemehr aber die Tyrannei Macbeth's ſich ſteigert und ausdehnt, deſto mehr wächſt auch Macduff's ſittlicher Haß gegen den Tyrannen, ſo daß Macduff ſich nicht länger auf ſein paſſives Fernbleiben von Macbeth beſchränken kann, ſondern zum thatkräftigen Auftreten gegen denſelben ſich gedrungen fühlt. Wenn er bei ſeiner, zu dieſem Zweck unternommenen Reiſe nach England gegen ſeine in Schottland zurückgelaſſene Familie zu fehlen ſcheint; ſo wird man annehmen müſſen, daß er gehofft hat, ſeine Abweſenheit werde unbekannt bleiben und deshalb ſeiner Familie keine Gefahr bringen. In England kommt es ihm vor allen Dingen darauf an, hinreichenden Beiſtand zum Sturze des Tyrannen zu gewinnen. Vom erberechtigten Prinzen Malcolm erwartet er eine nichttyranniſche Regierung, eben weil derſelbe erberechtigt iſt, alſo vermuthlich keiner gewaltſamen Mittel bedürfen wird, um ſich auf dem Throne

zu behaupten. Jenen Prinzen in Bezug auf Würdigkeit zum Herrschen vorsichtig erst einer strengen Prüfung zu unterwerfen, davon ist Macduff so weit entfernt, daß er, im Gegentheil, rücksichtlich dieses Punktes eine bis dicht an die Grenzen des Erlaubten streifende Nachsicht verräth. In der langen, von einiger Sonderbarkeit wohl nicht ganz freien Unterredung Malcolm's mit Macduff ist dieser Prinz ausschließlich der Prüfende, und zwar der argwöhnisch Prüfende, weil er in Macduff einen, an ihn, „ein schwaches Lamm," zu seiner Abschlachtung vom Thronräuber ausgesendeten Schlächter wittert, obgleich er selber mit eigenen Augen gesehen und mit eigenen Ohren gehört hat, wie kühn Macduff jenem Königsmörder zu Liebe gezogen ist und dem selben dadurch Anlaß zu ewiger Feindschaft gegeben hat. Wenn Röscher jener Unterredung, umgekehrt, den Sinn eines Geprüftwerdens des Prinzen durch Macduff unterzulegen scheint, so ist dies sicherlich eben nur Schein; denn wir halten eine solche wirkliche Umkehrung des Sinnes jener Unterredung für unmöglich.

Bei der fraglichen Zusammenkunft offenbart der in umfassendster Bedeutung des Wortes sittliche Held Macduff seine Vaterlandsliebe in ihrer höchsten Gluth durch den verzweiflungsvollen Schmerz, den ihm Malcolm's vorgebliche vollkommene Unwürdigkeit zum königlichen Herrscher verursacht. Noch mächtiger aber ist sein Schmerz über die Ermordung seiner Familie. In seinem Äußersichsein entschlüpft ihm die Klage, daß die göttliche Vorsehung seine Familie verlassen zu haben scheine. Bald aber schreitet er, in sich gehend, dazu fort, sich selber die Schuld am Untergange der Seinigen zuzuschreiben. Um seine Schuld durch die That zu tilgen, und seine ermordete Familie, sowie sein unterdrücktes Vaterland an Macbeth rächen zu können, fleht er den Himmel an, ihm „diesen Teufel Schottlands" so nahe zu bringen, daß sein Schwert denselben erreichen könne. Durch das Rachegefühl wird seine intelligente Natur zu keiner Unbesonnenheit verleitet; vielmehr gelangt er durch dies Gefühl zu eben so großer Besonnenheit wie Entschlossenheit bei der Kriegführung gegen den Tyrannen. Dabei ist er als der persönlich am Schmerzvollsten von Macbeth Verletzte vor allen anderen durch den Tyrannen Gekränkten zu der persönlichen Genugthuung berechtigt, Macbeth im Zweikampf zu tödten. In diesem Fall erscheint, wegen der höchsten sittlichen Berechtigung des Siegers, der Zweikampf als ein wirkliches Gottesurtheil.

Das Gesammterzeugniß unserer ganzen bisherigen Auseinandersetzung ist die Erkenntniß, daß Macduff während des Dramas an Sittlichkeit wächst, daß er zwar nicht „erst, nachdem er sein unglückliches Vaterland verlassen hat," aus einem in Bezug auf Duncan's Mörder geistig Todtblinden und deshalb zum tragischen Helden untauglichen, armseligen Besitzer endlich in einen, den Königsmörder in Macbeth klar erkennenden Mann umgewandelt wird — daß er sich aber von seiner, durch seine alleinige Flucht nach England bewiesenen Unbedachtsamkeit vermittelst der tiefsten Reue befreit, durch sein glühendes sittliches Rachegefühl zur besonnensten Entschlossenheit gelangt, und von seinem, durch seine tropige Zurückgezogenheit in Fife geleisteten passiven Widerstande gegen den Tyrannen zum activen Widerstande gegen denselben, schließlich zur Tödtung Macbeth's und damit zu einer That fortschreitet, deren sittliche Nothwendigkeit er schon damals gefühlt haben muß, als er den ihm höchst verdächtigen Macbeth in's Verhör zu nehmen begann. Auf diese Weise hat Shakespeare den Anfang des Handelns seines Macduff mit dem Ende sich in Eins zusammenziehen lassen, und auch dadurch seine dramatische Meisterschaft bewiesen.

Fournier.

Ueber einen scheinbaren Widerspruch in Shakespeare's Trauerspiel „König Lear."

Unter den mancherlei Stellen, in denen Shakespeare sich selber zu widersprechen beschuldigt worden ist, befindet sich auch eine, welche im Anfange seines Trauerspieles „König Lear" vorkommt. Bei flüchtiger Betrachtung kann man allerdings meinen, es scheine ein Widerspruch darin zu liegen, daß zu Anfang jenes Dramas von einer schon beschlossenen, jede Bevorzugung ausschließenden, völlig gleichmäßigen Theilung des Reiches in nur zwei Theile, bald nachher aber von

einer gewünschten Ungleichheit der erst zu machenden Theilung des Reiches in drei Theile die Rede sei.

Näher betrachtet, muß jedoch dieser eben nur scheinbare Widerspruch verschwinden.

Erstlich würde ein etwaiger wirklicher Widerspruch nicht in ein und dasselbe Individuum fallen, sondern nur zwischen zwei verschiedenen, nicht nothwendig mit einander übereinzustimmen brauchenden Individuen (Gloster und Lear) stattfinden, somit geringer sein, als wenn der ersterwähnte Fall vorläge.

Zweitens bezieht sich die beabsichtigte Bevorzugung ausschließlich auf Cordelia, die da, wo die bereits feststehende völlige Gleichheit der Theilung behauptet wird, mit keiner Silbe erwähnt ist, indem dort nur der Herzog von Albany und der Herzog von Cornwall als vor einander in keiner Weise begünstigt erwähnt werden. Wenn nach der Vossischen Uebersetzung jeder dieser beiden Herzöge eine „Hälfte" des Reiches erhalten soll, für Cordelia — der nachher doch der beste Theil des Reiches zugedacht wird — folglich gar kein Theil desselben übrig bleiben würde — so fällt dieser Widerspruch nicht dem englischen Dichter, sondern blos dem Uebersetzer zur Last. Denn das englische Wort „moiety," welches H. Voß mit „Hälfte" übersetzt hat, bedeutet an der fraglichen Stelle, wie auch an anderen Stellen in Shakespeare's Werken, nicht „Hälfte," sondern nur überhaupt „Theil." Demjenigen, was dort Gloster behauptet, widerspricht daher nicht im Mindesten Das, was Lear nachher sagt; denn auch Lear versichert, daß ihm der Herzog von Albany ebenso theuer sei, wie der Herzog von Cornwall; und an Regan, Cornwall's Weib, oder an die mit dem Herzog von Albany vermählte Goneril fällt dem Könige gar nicht ein, die Frage zu richten, was sie sagen könne, um ein „reicheres Drittheil" als ihre Schwestern zu erhalten; sondern Lear richtet diese Frage nur an die, wie bemerkt, in den Anfangsworten des Stückes gar nicht erwähnte Cordelia, deren wesentliche Bevorzugung allein Dasjenige ist, was dem Könige hierbei am Herzen liegt, während er, in völligem Einklange mit seiner schon vor Beginn des Dramas feststehenden Absicht, erklärt, daß er seiner Tochter Regan gerade nur soviel zutheile, wie der älteren Goneril. Der Regan oder der Goneril je nach dem Maß ihrer töchterlichen Liebesbetheuerungen einen einigermaßen bedeutenderen Theil des Reiches, als ursprünglich festgesetzt war, zuzumessen, ist niemals Lear's Absicht geworden. Die verschiedene Weise der Liebesbetheuerungen der drei Töchter hat nur zu einem Vorwande dienen sollen, der bis dahin entschieden bevorzugten Cordelia den besten Theil des Reiches zuzuschanzen.

Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß Shakespeare, in Bezug auf die erwähnten Punkte, von dem Vorwurfe, sich selber zu widersprechen, durchaus frei ist.

[illegible]

Ueber Jeanne d'Arc und über Isabeau in Schiller's Trauerspiel „Die Jungfrau von Orléans."

Ein sehr gelehrter, aber zum modernen Plutarch wohl im Zuschnitt verdorbener deutscher Professor hat unlängst thatsächlich eine Vergleichung zwischen Schiller's Jeanne d'Arc und dessen Isabeau für eine, der Lösung ebenso werthe wie bedürftige Aufgabe erklärt. Auf noch hinkendere Vergleichungen, als diese, möchte ein nicht ganz verschrobener Kopf kaum verfallen können, wenn dieselbe darauf ausgehen soll, neben der in die Augen springenden Ungleichheit jener beiden dichterischen Charaktere eine überwiegende Masse von Gleichartigkeit derselben herauszuspüren. In Wirklichkeit tritt vor der entschiedensten Ungleichheit jener Charaktere ihre oberflächliche Aehnlichkeit völlig in den Hintergrund. Das Beispiel jenes grundgelehrten, auch mit Aesthetik sich beschäftigenden Mannes scheint jedoch zu beweisen, daß dieser Stand der Dinge manchem Leser des fraglichen Schiller'schen Dramas dennoch unklar sein kann. Es sei uns daher erlaubt, diese etwaige Unklarheit hier durch die folgenden Zeilen zu beseitigen, für welche wir um so mehr eine Indemnitätsbill zu erhalten hoffen, als Jeanne d'Arc sowohl geschichtlich, wie im Schiller'schen Trauerspiel, ein Charakter ist, über den bei jeder schicklichen Gelegenheit zu sprechen, unwiderstehlich sich gedrungen fühlt, wer höchsten Seelenadel zu schätzen weiß.

Aehnlich sind jene beiden dichterischen Gestalten nur insofern, als beide — wenn auch in verschiedenem Maße und in entgegengesetzter Richtung — an einem weltgeschichtlichen Kampfe theilnehmen, das Geschäft des Versöhnens zu entgegengesetztem Zweck mit Erfolg betreiben, und das gemeinsame Schicksal der Verbannung durch den französischen König Karl VII. erfahren.

Dagegen stehen schon vermöge der Geburt die französische Hirtentochter Jeanne d'Arc und die bayerische Prinzessin Isabeau in weitester Entfernung einander gegenüber. In der Zeit langjähriger, furchtbarer, beten lehrender Kriegsnoth ist jenes zur größten Heldin der Weltgeschichte bestimmte Mädchen in bescheidener Hütte, bei strenger Zucht und unter anverderbten Landleuten zu natürlicher Demuth, zu vollkommenster Sittenreinheit und zu kindlicher Gottergebenheit erzogen worden, so daß sie ein verklärtes Bild des damaligen französischen Bauernstandes darstellt — wogegen die im Palast geborene, an fürstlichem Hofe aufgewachsene Isabeau leichtfertigen, weltlichen Sinn bekommen und zügellose Sitten angenommen hat, die in Folge ihrer Vermählung mit dem wahnsinnigen französischen Könige Karl VI. sich noch verschlimmert haben. Während Isabeau, den Zerstreuungen des Hofes hingegeben, alle irdischen Freuden mit unersättlicher Begier genossen hat — ist, im Gegentheil, jene mit dem tiefsten Gemüth, mit dem ernstesten und gediegensten Sinn ausgestattete, in der Einsamkeit ihrer Gedanken beständig sammelnde Hirtin, unter dem magischen Einfluß einer uralten heiligen Eiche und eines ebenso alten hochverehrten Marienbildes, dahin gelangt, daß ihre religiöse Schwärmerei bis zu überirdischen frommen Visionen sich steigert, und daß sie durch die gebieterische Stimme der Mutter Gottes sich zur Rettung Frankreichs berufen glaubt. Diesen erhöhten Geisteszustand der Jeanne d'Arc hat Schiller dahin ausgedehnt, daß dieselbe zur Seherin und zur Verkündigerin ferner Zukunft wird. Sie kennt den geheimgehaltenen bestimmten Inhalt der Gebete Karl's VII., und sie sagt Act III. Scene 4 sowohl die Entdeckung Amerikas, wie die große französische Revolution deutlich voraus. Zugleich besitzt sie wunderbare Körperkraft: sie zerreißt starke Ketten, und ihr Schwert bringt in ihrer Hand unvermeidlichen Tod. Von allem Diesen ist in Isabeau keine Spur.

Mit der höchsten religiös-patriotischen Begeisterung vereinigt aber die Schillersche Heldenjungfrau auch den feingefaßten Verstand der geschichtlichen Jeanne d'Arc, die, aufgefordert, zu ihrer göttlichen Beglaubigung irgend ein absonderliches Wunder zu thun, mit Entschiedenheit erklärte: ein Wunder von der Art, wie die Forderanden im Sinne hatten, sei sie zu bewirken völlig unfähig; dasjenige Wunder aber, das allein vernünftiger Weise von ihr verlangt werden könne — die Befreiung Frankreichs von der Herrschaft der bis dahin immer siegreichen Engländer — dies Eine Wunder werde sie unfehlbar vollbringen, wenn man, statt der immer geschlagenen Anführer des französischen Heeres, die Führung desselben ihr, der gottgesandten Kriegerin, anvertraue. Schiller's geistvolle Jeanne d'Arc kann den Gedanken nicht ertragen, daß Frankreich, „dieses Land des Ruhmes, das schönste, welches die ewige Sonne in ihrem Laufe sieht, das Paradies der Länder, dazu verdammt sein soll, die Fesseln eines fremden Volkes und eines fremden Königs zu tragen." Der freie Geist dieser Heldin ist himmelweit entfernt von solchem blödsinnigen Respect vor jedwedem, noch so abscheulichen Staatsvertrage, wie mindestens halb Deutschland verrieth, als Napoleon III. die Befreiung Italiens vom österreichischen Joch begann, und wie der verösterreicherte Theil Deutschlands abermals verrathen würde, wenn jenes Joch gänzlich abgeworfen werden sollte. Den zum Reichsgesetz erklärten Vertrag, kraft dessen der englische König Heinrich VI. den französischen Thron besitzt, für etwas Sacrosanctes, für etwas Frankreich unbedingt Verpflichtendes anzusehen, vor solchem Blödsinn ist Jeanne d'Arc durch ihr mächtiges Nationalgefühl und durch ihren politischen Verstand bewahrt. Ihrem sächsischen, aber klaren, zum Gedanken der Einheit und Untrennbarkeit des gesammten französischen Volkes sich erhebenden Verstande gilt das Recht der Nationalität als dasjenige Recht, welchem gegenüber jener unheilige Vertrag durchaus nichtig ist, und sie hält mit vollem Recht für die heiligste der Pflichten, die Fesseln der vertragsmäßigen Knechtschaft Frankreichs mit kriegerischer Gewalt zu zerbrechen, weil, wie Dunois sagt, „nichtswürdig die Nation ist, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre." In der heroischen Vertheidigung dieses Rechtes der französischen Nationalität liegt die wesentliche Bedeutung der Jeanne d'Arc, und eben hierdurch tritt diese Französin in den entschiedensten Gegensatz zu der ausländischen Isabeau, die aus rein persönlicher Rachsucht, ohne alles Recht, ihren Sohn, Karl VII., blos deshalb befriegt, weil derselbe sie wegen ihrer schamlos unsittlichen, allgemeines Aergerniß gebenden Lebensweise verbannt hat.

Aus dem Gegensatz, in welchem der Charakter und die Beweggründe der Jeanne d'Arc zum Charakter und zu den Beweggründen Isabeau's stehen, fließt die

Verschiedenheit des Handelns dieser beiden Personen. Die französische Heldin erfaßt ihren göttlichen Beruf mit solchem Ernst, mit solchem Eifer und zugleich mit solcher Strenge, daß sie die Erfüllung ihrer Mission mit rastlos stürmischer Energie betreibt, ihren Beruf für unvereinbar mit der Liebe zu irgend einem Manne hält, und von ihrer dennoch plötzlich entstandenen Neigung zu einem Feinde ihres Vaterlandes durch die schwerste Buße sich reinigen zu müssen glaubt; wogegen in der leichtfertigen Isabeau das unsittliche Liebesverlangen nach Männern sogar über die Begier nach Rache an ihrem Sohne dermaßen siegt, daß sie das ihr befreundete Heer in der Noth sehr bald verläßt, um fern vom Kampfe ihren Liebesdrang ungestört zu befriedigen; eine Haltungslosigkeit, die sich auch darin offenbart, daß Isabeau über Heinrich VI. Besteigung des französischen Thrones jubelt, obgleich sie dem englischen Könige jedes Recht auf irgend einen noch so kleinen Theil Frankreichs rundweg abspricht. Wenn ferner Jeanne d'Arc durch das Bewußtsein ihres treu erfüllten göttlichen Berufes die edle Kühnheit bekommt, sogar den Dauphin streng zurecht zu weisen, so hat Isabeau dieser bürgerlichen Tugend nur die Frechheit entgegen zu stellen, mit welcher sie ihre Sittenlosigkeit öffentlich eingesteht und trotz ihrer Ehrvergessenheit hochgeehrt am Hofe ihres Sohnes zu leben verlangt. Nach äußeren, weltlichen Ehren ist dagegen die von Gott geehrte Jeanne d'Arc so wenig lüstern, daß sie vielmehr ihre Versetzung in den, durch sie geadelten Adelstand stillschweigend, ohne irgend eine Danksagung, über sich ergehen läßt, — ja sogar bald darauf dem Dauphin offen erklärt, sie habe ihre „Schäferstift nicht verlassen, um weltlich eitle Hoheit zu erjagen," und — ähnlich ebenso schlichten wie erhabenen Feldherren des Alterthums — ist sie entschlossen, nach vollbrachter Rettung ihres Vaterlandes in die stille Heimath zu dem biederen Landvolke, aus welchem sie so mächtig sich selbst erhoben hat, hoffentlich auf immer zurückzukehren; denn in ihrer frommen Erhebung über das Irdische als solches, hat sie, frei von tadelnswerthem persönlichen Ehrgeiz, bei allen ihren kriegerischen und politischen Handlungen nicht ihre eigene weltliche Erhebung, sondern ausschließlich ihres Vaterlandes unvergängliches Interesse, seinen Ruhm, seine Freiheit und seine Wohlfahrt im Auge gehabt.

Während aber die gottergebene Hirtin die sittliche Niedrigkeit der hochgebornen Isabeau klar erkennen muß; ist diese, in Jeanne d'Arc nur eine „Närrin" erblickende Fürstin gänzlich unfähig, die geistige Hoheit zu erkennen, durch welche jene Niedriggeborene unvergleichlichen und unvergänglichen weltgeschichtlichen Ruhm errungen hat, und die so ehrfurchtgebietend ist, daß selbst die gegen den Landesfeind bis zum eigenhändigen Morden fortgehende Erbarmungslosigkeit der Schiller'schen Heldenjungfrau von Orleans den Dunois nicht abhält, von ihr zu sagen: „sie hat sich das Haupt mit einem heller als irdische Kronen strahlenden Götterschein umgeben, und alle Fürstenthrone, bis zu den Sternen aufeinander gebaut, erreichen nicht die Höhe, wo sie steht, in ihrer Engels-Majestät."

Bonmann.

Die Kritik und die Schauspielkunst.

Je mehr in neuerer Zeit eine gesunde, philosophische Kritik sich bemühte, das Wesen der Kunst im Allgemeinen und in ihren unterschiedenen Schöpfungen und Werken zu erkennen und je mehr auf der anderen Seite der Künstler sich es angelegen sein ließ, durch die Kritik und philosophische Kunstanschauung ein sicheres Urtheil über seine Leistungen zu gewinnen, um so mehr sind die beiden, sonst sich feindlich gegenüberstehenden Parteien: der Kritiker und der Künstler, einander entgegengekommen, nicht um sich zu befehden, sondern um sich zu befreunden.

Seit längerer Zeit besteht in Berlin ein „wissenschaftlicher Kunstverein," welcher seit seiner Gründung im Jahre 1827 die Notabeln der Kritik und der bildenden Künste zu seinen Mitgliedern zählte. In den Verzeichnissen dieses Vereins finden wir die Namen: Hegel, Schelling, Johann Schulze, Panofka, Gerhardt, Tölken, Schinkel, Rauch, Schadow, Tiek, Cornelius, Kiß, Waagen, Hotho, Michelet u. a. m. Dieser Verein zählt gegenwärtig in Berlin gegen 100 Mitglieder und hat wesentlich zur Verständigung und einem guten Einvernehmen zwischen den Kritikern und

den Künstlern beigetragen. — Es dürfte sich empfehlen, einen ähnlichen Verein der Kritik und der Schauspielkunst zu gründen.

Wir hegen zu dem Schauspieler von wahrhaftem Berufe das Zutrauen, daß er nicht dem Beifall oder dem Mißfallen der Menge die höchste Entscheidung über seine Leistung zugestehen werde, sondern der Kritik, aber freilich nur der wahrhaften, welche sich nicht von der auf- und abwogenden Meinung der Menge beeinflussen und bestimmen läßt.

Das Publicum in den Logen und Sperrsitzen möchte ich dem Quecksilber vergleichen, welches, in enge Röhren eingeengt, wohl die Temperatur im Allgemeinen: kalt — warm — heiter — stürmisch — anzeigt, ohne daß der nachdenkende Astronom hieraus den Lauf der Gestirne zu berechnen, das Sonnensystem zu ergründen vermöchte.

In zwiefacher Hinsicht ist, was die Beurtheilung seiner Leistungen betrifft, der Schauspieler übler daran, als der Dichter und der bildende Künstler: er ist abhängiger von dem Urtheile der Menge, und mit dem Kunstwerke, welches er producirt, so in eins gesetzt, so identisch, daß, wenn von seiner Leistung, von dem, was er hervorgebracht hat, gesprochen wird, immer zugleich seine Persönlichkeit mit berührt wird. Der Bildhauer tritt von seinem Marmor, der Maler von seiner Leinwand zurück; der Componist schickt seine Opern, der Poet seine Dichtungen in die Welt, oft bekannt er sich nicht einmal zur Vaterschaft seiner Kinder, und während die Kritik diesen, oft ungezogenen, Lieblingen der Grazien die Köpfe wäscht, fügt der Papa in gemüthlicher Zurückgezogenheit im Trocknen, oder nach Befinden mit dem Cigarro im Lehnstuhl bei einem Schoppchen. — So wohl ergeht es dem Schauspieler nicht: was er leistet, das ist er selbst, dafür muß er mit seiner Person und Persönlichkeit einstehen. Er selbst ist das Kunstwerk, welches er uns zur Beurtheilung überlassen muß und zwar ist nicht etwa von fernem Gefühl, Gemüth, nebst allerlei inwendigen Tugenden die Rede, es wird seine Gestalt, sein Mienenspiel, der Ton seiner Stimme, jede Bewegung im Stehen, Gehen und Liegen, alles, was die Natur ihm verliehen, oder versagt hat, selbst in solchen Punkten, wo alle Kunst nicht nachzuhelfen vermag, zum Gegenstande, wenn auch nicht der Kritik von niederer Praxis, so doch des Kritelns im gehässigen Tone gemacht.

Hierzu kommt noch, daß der Schauspieler mehr als jeder andere Künstler auf den Augenblick und auf die nächste Umgebung angewiesen ist; wenn er nicht in der Gegenwart Anerkennung findet, kann er nicht an den Richterstuhl einer unparteiischen Nachwelt appelliren, er kann dieser nichts von seinen Werken hinterlassen, die für ihn ein Zeugniß ablegen könnten. Wohin der Schauspieler den Blick richtet, überall tritt ihm traurige Abhängigkeit entgegen. Der Director theilt ihm Rollen zu, die ihm nicht zusagen, der Dichter bringt ihm Stücke auf, die ihn anwidern, und das Publicum, selbst das gähnende des ersten Ranges und in den fürstlichen Logen, will etwas für's Geld haben. An wen anders also, als an den Kritiker, kann sich der Schauspieler wenden, um die verdiente Anerkennung seiner Kunstleistungen zu erhalten? Die Kritik ist von all den Mächten, denen der Schauspieler sich fügen muß, unabhängig: weder der Director an der Casse, noch der Dichter im Olymp haben über den Kritiker zu gebieten, ja, selbst ein „verehrungswürdiges Publicum wird von ihm weder gefürchtet, noch geschont, und da er selbst mit dazu gehört, kann es ihm Niemand wehren, seine Stimme, und zwar öffentlich, abzugeben, so daß sie schwarz auf weiß ein Jeder lesen kann, wodurch er dem Schauspieler die süße Genugthuung verschafft, daß dem Publicum, vor dem er, und wenn es ihm noch so großes Unrecht zufügt, nicht den Mundwinkel verziehen darf, doch auch einmal Beifall gezollt wird.

Also Friede und Freundschaft zwischen der wahrhaften Kunst und der wahrhaften Kritik.

J. Fürst.

Das Schaugepränge der modernen und der antiken Bühne.

Von E. Gerber.

Daß die deutsche Bühne nicht mehr ist, was sie war, ist eine unbestrittene Thatsache. Es fehlt an großen Darstellern, fehlt am Ensemble. Auch das Publicum ist ein anderes geworden. Die Zahl Derer, die sich von der einfachen Größe unserer klassischen Dichter und Componisten noch angezogen fühlen, ist gering, geringer wenigstens, als in den goldenen Tagen, wo sie selbst das Licht noch sahen. Die Bühne ersetzt ihren Mangel an innerem Gehalt durch den Schaumflitter der Aeußerlichkeit, und die große Masse ist damit zufrieden.

Das laufende Repertoire der meisten deutschen Bühnen beweist thatsächlich, wie handwerksmäßig die Schauspielkunst geleitet wird, wie die ganze Speculation der Directoren und Regisseure in ihrer künstlerischen Impotenz meist darauf hinausläuft, das Publicum auf die wohlfeilste Art und Weise zu „amüsiren." Und wodurch? Man wirft auf das äußere Auge, da man nichts oder nur wenig für das innere hat, wirft sich auf das Schauvergnügen, die prunkvolle Ausstattung, mag es ein Stück vertragen oder nicht. Das Neue und Ueberraschende, das bunte Abenteuerliche und Bizarre, das frivole Pikante wird herangezogen, indem man weiß, daß die Menge vor nichts so sehr flieht, als vor der Einfalt und Ruhe. In ununterbrochener Reihe läßt man solche Stücke „abputschen," die groteske Gestalten, rasche, unnatürliche Uebergänge, grelle Contraste, Decorationen, Requisiten, Garderobe und Möbelputz, kurz alle Elemente der geistlosen Schattenspiele und der Schaulust in sich beherbergen und damit der berufenen Dichtkunst, welche die gerechten Kräfte der Seele vereinigen, Kopf und Herz, Gewissen und Einbildungskraft in harmonischem Einklange beschäftigen, die den Organismus des in innerliche Conflicte gelegten Menschen vor uns durchfahren soll, auf planmäßige Weise den Boden unterwühlen und auf Decennien hinaus entsittlichen.

Wenn Schiller gegen Iffland es bedauerte, daß der in Berlin ausgestattete Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans" zu pomphaft und anmaßend erscheine und die Harmonie des Dramas und die Aufmerksamkeit des Zuschauers beeinträchtigen müsse, was würde er zu dem Auffliegen eines Pulverthurms in „Brinn," zu dem Zusammensturz des Baugerüstes am Stephansthurm im „Meister Pilgram" u. s. w. und all dem späteren melodramatischen Spectakelplunder sagen, bis hinunter auf unsere gefahrenen Zauber- und Couplets-Possen mit ihren sattrisch sein wollenden, komisch sein sollenden Aufzügen, die nichts bringen und nichts wollen, als Neugier und Schaulust erregen, um den unsauberen Kern des elenden Machwerks zu verhüllen und zu verbrämen.

Doch ist die Schaulust bislang auch noch tiefer in ihren Genüssen versunken. Der Amerikaner Barnum mit seinem „Humbug" ward heute theilweise das Idol der deutschen Bühne, und die Bestrebungen vieler Kunstlenker sind nur darauf zugespitzt, so schnell als möglich sich nicht ein „Kalbfell," sondern ein güldenes Fließ „um ihre schnöden Glieder" zu verdienen. Was wird zu diesem edlen Zweck nicht alles der nimmersatten Augenweide aufgetischt: Jongleurs, Zauberkasten, das sinnliche Gehopse und die Bein- und Formenverrenkungen einer Pepita, der lascive und wildberauschende Bachantentaumel der „Cancancusen" Rigolboche, Nelly ꝛc. ꝛc. Oder wollen vielleicht im Jahre 1865 die virtuosen Figurationen des Schlittschuhläufers Jackson Haines auf der Bühne ein Nonplus ultra bedeuten? Möglich. Wird nicht schon das schrille Schnarren dieses kühnen Schlittschuhläufers aus weit entlegener Ferne von einem Ton deutscher Poesie begleitet? Unser ehrwürdiger Odensänger Klopstock, selbst ein meisterlicher Schlittschuhläufer, hat ja einst den Schlittschuhlauf in vielen seiner Poesieen verherrlicht! Wird das Theater von der Schlittschuhbahn den Weg zur Kunstbahn etwa wiederfinden sollen?

Göthe legte, da er der Schaulust nachgeben mußte, noch vor dem Erscheinen des Stückes: „Der Hund des Aubry" seinen Directionsstab bei der Weimarer Bühne nieder, denn:

Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen.
Und kommt der Pudel, muß der Dichter weichen.

Eine jetzt sehr selten gewordene Empfindlichkeit!

Jedes echte Dichtwerk, mag es Trauerspiel, Schau-

oder Lustspiel sein, trägt in sich seine, mit dem ästhetischen Geschmack in Uebereinstimmung stehende Scenerie, und darüber sollte nicht hinausgegangen werden, und so läßt sich ein gemalter Stierkopf in Raimund's „Alpenkönig und Menschenfeind," Geßler's Pferd im „Tell" die Meerkatzen im „Faust" bilden ein nothwendiges Element u. s. w. vertheidigen. Wo endlich die Stücke gar keinen Aufputz verlangen, da bringen ihn in neuester Zeit die Schauspielerinnen hinein, und man könnte dies unheimliche Hineintragen des übertriebenen Garderobestaats als ein trauriges Ueberbleibsel der Demi-Monde-Dramen betrachten. Der jetzt eingerissene Kleider-Luxus wird aber meist nur von der Talentlosigkeit ausgebeutet, um dem schaulustigen Publicum, oft mit feiner Raffinerie und Finesse, Golddunst in die Augen zu wehen. Die vielfachen Umzüge während des Aktes und des Zwischenaktes nehmen kein Ende, und ein Anzug sucht den andern an glanzvoller Toilette zu überbieten, gleichviel, ob für die Rolle passend oder nicht. Soll die Bühne keinem „Hundehall" gleichen, so dürfte auch verlangt werden können, daß dieselbe nicht zu einem „Modemagazin" herabgewürdigt würde.

Eine Schauspielkunst, die nur „in Kleider macht," jagt anderen Zielen zu, statt Geist und Herz durch Darstellung dramatischer Charaktere zu reizen, zu fesseln und zu erheben. Der Betrachtung bleibt zuletzt nichts, als wandelnde Anzüge mit bauschigen, Staub aufwirbelnden Crinolinen, diesem alt-ehrwürdigen Schaustück, von dem schon der humoristische Abraham a Sancta Clara 1679 bemerkt: „Man betrachte nur die kaum vor zwei Jahren her in den Schwung gekommenen sogenannten Reif- oder Strick-Röcke, welche sich schon jetzo dergestalten ausbreiten, daß man einen kleinen Kegel-Platz damit bedecken kann." Und an einer anderen Stelle ruft Abraham aus: „Warum die Weiber eine mehrere Hoffart und Uebermuth mit Kleidern weibern, ist ihrer Unvollkommenheit wegen, derohalben suchen sie alle Mittel, sich vollkommen zu machen, weil aber solches nicht geschehen kann, durch ihre Weisheit nach Stärke, die sie nicht haben, so brauchen sie die Zierde und Geschmuck des Leibes, und begehen nach dabei viel Defecten und Mängel; denn wie die ungeschickten Maler sich vergeblich unterstehen, eine durch einen künstlichen Maler angefangene Tafel zu vollenden, also sehen wir, daß etliche Weiber das Ebenbild Gottes in erschreckliche Monstra und ungeheure Gestalten transformiren, und doch dasjenige, darnach sie verlanget, nicht erlangen." In diesem Kleider-Schaupunz tragen leider viele Bühnenleiter auch ihr gutes Theil bei. Soll eine Schauspielerin engagirt werden, so ist die erste Frage: besitzt sie Schönheit — Garderobe? Bei einem Schauspieler: hat er eine empfehlenswerthe Gestalt und Organ? Absehend von einer inneren künstlerischen Befähigung, legt man gewöhnlich das Auge und die Elle an die Künstlerin und den Künstler, ob er oder sie auch „in den Rahmen" paßt, und es könnte die Zeit kommen, wo nicht das übliche Rollenverzeichniß und die damit verbundene Künstlerschaft eingefordert wird, sondern man sich nur noch die Photographien der zu engagirenden Schauspieler schicken und den prüfenden Blick über ein Engagement oder Nichtengagement entscheiden läßt. Der Anfang ist schon gemacht. Vor einiger Zeit erschien eine junge Schauspielerin vor dem „Tyrannen" einer deutschen Hauptbühne und fragte weinend um den Grund, warum sie entlassen sei, da das Publicum ihr doch freundlich geneigt sei; sie wolle noch feuriger als sonst sein, denn sie glaube, daß solche Entlassung ihre fernere künstlerische Laufbahn vernichten müßte. Die Antwort lautete, wie man erzählt: „Warum? Sie sind mir zu blond. Adieu!"

Mehr als im Schauspiel entfaltet jede Direction in der Oper (nach Müller „dem Räthsel von Kunst und Unsinn") und im Ballet die ausgesuchteste Prachtfülle und Verschwendung. Was die 118 Opern von Reinhard Keiser (Hamburg 1694—1734), die von Händel z. B. „Almira," „der beglückte Florindo," „die verwandelte Daphne"), theilweise auch die von Gluck, an Glanz und Zauberpunk bieten, kann man täglich betrachten, obgleich Gluck's Opern dadurch oft, wie z. B. in der „Armide," einen architektonischen Abschluß erhalten. Die Höllenfahrt Don Juan's, mitunter sehr geschmacklos dargestellt, nimmt eine gleiche Berechtigung in Anspruch. Das Wegbleiben der Affen, Löwen und Tiger in der „Zauberflöte" dagegen, ein Gedanke Schikaneder's, erhöht die Wirkung des unsterblichen Tonwerks. In Kassel wurde Vogel's „Schweizerfamilie" (1809) in den zwanziger Jahren von dem jetzt in St. Petersburg thätigen Maschinisten Joseph Roller neu „ausgestattet," und seine trefflich gearbeiteten Ochsen, Kühe, Schafe u. s. w. fanden rauschenden Beifall; so auch in einer späteren Oper sechs Schimmel, die einen prächtigen Wagen zogen. Natürlich war von der Musik keine Rede mehr, sondern das Publicum wollte nur die Ochsen und Schimmel sehen, und man erschöpfte sich in Bewunderung über solche naturgetreue Nachbildung. Auch der geniale Mahldorfer in Mannheim feine Wolfsschlucht im „Freischütz" ist ein Meisterstück. Brandt in

Darmstadt u. s. w. und früher Gerantoni, Roller (Vater des ersteren) und Aragoni, unterstützt von den berühmten Decorationsmalern Beuther und Primavesi (Schinkel! Gropius!), haben Arbeiten geschaffen, die immer auf künstlerischer Grundlage ruhten. Dagegen verschwinden freilich alle wirklichen Pferde und Hunde, Feuerregen, flammenspeiende Berge u. s. w., womit sich ohne Nothwendigkeit die verschiedenen Opern ausstaffiren, bis herab auf den transparent-siedenden Oelkessel in der Halevy'schen „Jüdin." Die Hauptvertreter des Opern-Schaumeyens sind: Spontini, Meyerbeer und Richard Wagner, der Componist der Gegenwart und der Zukunft. Spontini's Tonwerke: „Olimpia" (1819), „Nurmahal" (1822), „Alcidor" 1825 haben sich, trotz aller abgestimmten Amboße, aller prachtvollen Aufzüge mit aufgestopften Elephanten und Kameelen, aller Aufbietung künstlerischer und mechanischer Effecte, auf der Bühne nicht für die Dauer erhalten können. Nur seine „Vestalin" leuchtet immer als ein musikalischer Edelstein aus allem Schau-Wust hervor. Meyerbeer hat Spontini in äußerlichem Pomp und betäubenden Tonmassen zu überflügeln gesucht. Seine früheren Opern („Jephta," „die Kalifen" [1814], „Romilda e Constanza" [1817] ꝛc.), der „Crociato in Egitto" stellenweise ausgenommen, hatten sich keines Beifalls zu erfreuen. Bei seinen späteren Hauptwerken, „Robert der Teufel," „die Hugenotten," „der Prophet," möchte man sich zu der nicht uninteressanten Untersuchung angeregt fühlen, den Grund aufzufinden, warum Meyerbeer gleichsam systematisch die „Schandflecke" in der dunklen Geschichte zum Vorwurf gewählt habe. Daß Meyerbeer seine Opern stets mit diplomatischer Gewissheit in die Oeffentlichkeit zu bringen wußte und selbst die unaufgeführten schon mit einem geheimnißvollen Schimmer zu umweben verstand, ist genügend bekannt. Die „Afrikanerin," diese seit mehr als zehn Jahren in den Zeitungen umherspukende musikalische Seeschlange, soll endlich nach des Componisten Tode in Paris (April 1865) das Gastlicht erblicken. Man hätte ihm von der vornehmen Zurückhaltung Mendelssohn-Bartholdy's zu Zeiten etwas wünschen mögen: mußte er es ja selbst bei Lebzeiten noch in Erfahrung bringen, daß die lastig schmetternden Lobposaunen nicht allen Dingen dienlich sind; wir erinnern z. B. an den „Nordstern," dieses musikalisch umgewandelte „Feldlager in Schlesien," das die höchste Einrichtungssumme in Berlin kostete: 27,000 Thaler. In den Meyerbeer'schen Opern nehmen die langen Aufzüge in den verschiedensten Gewandungen kein Ende; es ist mit wahrhaft peinlichem Ausdrücken Alles daran gesetzt, Auge und Ohr durch Sonne, Mond und Sterne, Schlittschuhläufer, Balkersprengung, grabentsteigene heilige Phrynen, Pferdegestampe u. s. w. bis auf die Ziege in der „Wallfahrt nach Ploërmel" zu reizen und zu betäuben. Meyerbeer darf mit dem Director im „Faust" sprechen:

„Man kommt zu schau'n, man will am tichten sehn:
Wird Vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge staunend gaffen kann.
Da habt ihr in der Reihe gleich gewonnen,
Ihr seid ein möglichster Mann.
Die Masse kommt ihr nur durch Massen imponiren,
Ein Jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen."

Es bleibt aber doch Alles zuletzt ein trostloses Jagen nach Effecten, die mit dem Ruin der Stimmen, des Geschmacks und der Würde der Kunst erkauft werden müssen — Opfer, zu denen sich ein Gluck, ein Mozart, ein Weber nie entschlossen hätten. Es liebe sich fast bei Spontini die Sucht nach äußerlicher Prachtentfaltung vertheidigen, da es den Anschein hat, als habe ein innerlicher Zug ihn dazu getrieben. Bei Meyerbeer liegt die ungeschminkte Speculation vor: à tout prix Aufsehen und Wirkung zu machen.

Mit dem Vorsatz, der Schöpfer einer neuen Tonwelt zu werden, trat Richard Wagner auf, und seine Werke ringen noch einer fast noch größeren Entwickelung des Schauzeprunges. Wagner, welcher behauptet, daß die bisherigen Opern keine würdigen Kunstwerke seien, sondern nur Paradestücke für Sänger, Virtuosen und Maschinisten, daß sie der höheren dramatischen Wahrheit gar nicht entsprächen, daher auch nicht verdienten, dramatische Kunstwerke genannt zu werden: griff überall zu dem „Zauber," um ein „musikalisches Drama" zu schreiben, und nicht zur Geschichte (wie z. B. Meyerbeer den Anfang in seinen „Hugenotten" glänzend gemacht) mit ihren tiefen und großartigen Conflicten und Charakteren. Ein Drama kann an und für sich selbst bestehen, ohne Gesang; die Oper kann dessen nicht entbehren. „Singe, wem Gesang gegeben" — aber da liegt der Haken. Nichts als Schaum und Gerüst, ohne Resultat. Wagner scheint bei seinen Arbeiten nicht „eingehüllt in gefälligen Wahnsinn," sondern ihn treibt eine raffinirte Methode, Pikantes, Neues und Aufsehenerregendes, unterstützt von Theaterroutine und decorativem Talent, an den Markt zu bringen; wollen wir auch gern einen gewissen Ernst für die Kunst und seinen anlengbaren Einfluß auf die bessere Bearbeitung der Opernbücher anerkennen. „Der fliegende Holländer,"

„Rienzi," „Tannhäuser," „Lohengrin" huldigen alle im größten Opernmaßstabe den Tonmassenwirkungen, und was den sexuellen Effect befördern, die Schaulust locken kann, wird in übertreizter Weise getban. Man brauche nur die Anmerkungen der Wagner'schen Opern zu lesen, um Zweck und Ziel herauszufühlen.

Am deutlichsten zeigt sich das scenisch Ungeheuerliche in der noch nicht fertig componirten Trilogie „der Ring des Nibelungen," wo in einer Abtheilung, „das Rheingold," die ganze Scene unter dem Rhein spielt und Meerweibchen hin und her schwimmen und verliebte Kurzweil treiben. In der „Walküre" wird der schamigste Act des Lebens noch durch den „langsam" fallenden Vorhang überzogen, wogegen in der Oper „Tristan und Isolde" dieses durch einen Liebestrank erzeugte „Selbstvergessen" in Scene gesetzte und dem mystischen Schleier entrückt wird. Text und Anmerkungen nehmen in dieser letzten Arbeit Wagner's einen so schwülstigen, überspannten Aufschwung, daß sie die völlige Erschöpfung des Opern-Reformators ahnen lassen. Der dramatisirte Zaubertrank erweckt anfänglich den Glauben, daß durch ihn ein Conflict vielleicht zwischen Tristan und Isolde herbeigeführt werden könnte, indem Tristan in seiner Liebesbrunst nicht Isolde, sondern die alte Brangäne „minnt."

> Du siehst mit diesem Trank im Leibe
> Bald Helenen in jedem Weibe.

Wir gehen aber zu weit: der Trank wirkt nur auf Tristan und Isolde. Immerhin! Den Irrgnom wird durch diesen Liebeszauber das prickelndste Schauspiel, das je eine Bühne wagte, geboten.

Im Verlauf der obigen Trilogie hat das Auge vollauf zu thun. Da muß sich dem Gott Wodan gegenüber der singende Deklamator in ein singendes Riesenungethüm, und dieses wieder in eine winzige Kröte verwandeln u. dgl. m., bis zum Schluß Brunehild auf einem weißen Zelter in ein von Flammen umwogtes Feuergrab galloppirt.

So muß denn doch der „Maschinist" daran!

Kommt diese Trilogie noch zur Vollendung und Aufführung — und dieselbe hat Hoffnung dazu, da König Ludwig II. von Bayern in München ein eigenes Opernhaus durch den Züricher Architekten Semper erbauen zu lassen beabsichtigt, das vermuthlich des königlich begünstigten Componisten lange gehegte Pläne der Verwirklichung nahe bringen soll —, so wird gerade der so verschrieene „Maschinist" seinen ganzen Scharfsinn entwickeln müssen, um Wagner's „Ideen," mehr als er, in's Leben zu rufen, und das funkelnagelneue Schaugepränge dürfte Geschmacklosigkeiten an's Lampenlicht tragen, die wir höchstens einem Kasperle-Theater verzeihen würden.

Den niedrigsten Standpunkt, um die Schaulust zu stacheln, nehmen wohl heute die musikalischen Zoten, Zerrbilder und Unfugereien des französirten Kölner, Jacques Offenbach, ein, die auf die ungezwungenste Weise nur der „Sinnlichkeit" opfern und schmeicheln wollen. Ein musikalischer Blumauer!

„Theater oder Bordell," das ist hier die Frage.

Offenbach's Opern-Burlesken „Orpheus," „die Seufzerbrücke," „die schönen Weiber von Georgien," „die schöne Helene" ꝛc. enthalten lange Galerieen jugendlicher Mädchengestalten mit üppig leuchtenden Formen, deren Anzüge — ja, sind es denn noch Anzüge? Mephisto hätte sicher bei solcher Augenschau die Worte unterdrücken können:

> Auch könnte ihr anständig nackter gehen,
> Das lange Faltenhemd ist überflüssig — u. s. w.

So oft Offenbach und seine Mitschuldigen die „Antike" zu ihren Parodieen abschlachten*), verhüllt sich die Kritik das Antlitz und ruft den Fluch der beleidigten Götter des Olymps auf das Haupt der sträflichen Spaßvögel, die sich erlaubten, die Gestalten Homer's und Virgil's in den Staub zu zerren. Offenbach dagegen schlägt den nicht auf der „Höhe der Zeit" stehenden grämlichen Herren ein Schnippchen, weiß ihnen die vollen Häuser und die goldgespickte Börse, und zuletzt mitleidig die Achsel über den Kunstschwärmer, der mehr verlangt, als eine die Verdauung fördernde Unterhaltung.

Wer hat sich wohl um die Worte Jules Janin's gekümmert, als er nach der ersten Vorstellung von Offenbach's „Schöner Helene" ausrief: „O, ces faiseurs de parodie, qui font chaque soir une charpie de la ceinture de Vénus!"

Schauen wir endlich im Großen und Ganzen alle Formenpracht, Schimmer und Decorationswunder an, die bei der heutigen Oper das Auge blenden und verführerisch berücken, wie erbleicht und schrumpft Alles zur Erbärmlichkeit zusammen vor dem einen Trompetenstoß in Beethoven's „Fidelio" Act II. Dieser erschütternde Trompetenstoß — bläst er mit seinem echt dramatischen Effect nicht all' diesen raffinirten und gewaltigen Aufwand von Garderobe-, Maschi-

*) Die Mythologie liefert nämlich den willkommensten Vorwand zum decolletirtesten Nackthen, auf Deutsch in seinen äußersten Grenzen. Man findet dabei nicht die Auswahl der Costüme, die sich auf den Maillot beschränken, sondern die möglichste Annäherung der Stoffe.

nerie-, Decorations- und Tonnaſten-Geraſſel über den Haufen?

Werfen wir einen Blick auf das Alterthum, ſo zeigt ſich dieſelbe Erſcheinung: je kleiner die Schöpferkraft im Drama wurde, deſto maßloſer die äußere Pracht. Die letztere übertraf Alles, was unſere Theaterdirectionen leiſten, bei Weitem.

Schon die Gebäude waren mit einem an's Fabelhafte grenzenden Luxus aufgerichtet. M. Scaurus z. B. führte während ſeines Aedilamts ein Theater — nur für vier Wochen — auf, das drei Stockwerke hoch war und 360 dreifach über einander befindliche Säulen enthielt, wovon die unteren zweiundvierzig Fuß hoch und mit dreitauſend bronzenen Statuen geſchmückt waren. Der untere Theil der Bühne beſtand aus Marmor, der mittlere aus Glas, der obere aus vergoldetem Tafelwerk und konnte achtzigtauſend Menſchen faſſen. Der Tribun Scribanius Curio gab im Jahre 702 durch ſeine beweglichen hölzernen, früh bei den ſceniſchen Vorſtellungen von einander abgewendeten, Abends bei den Fechterſpielen ſich an einander ſchließenden halbkreisförmigen Schaubühnen zu Rom das erſte Vorbild eines Amphitheaters (Plinius XXXVI. 15). Cäſar errichtete das erſte Gebäude dieſer Art (Dio Caſſius XLIII. 225) ebenfalls aus Holz und ließ es mit einem ſeidenen Segeltuch (Velarium) überſpannen, wie man ſchon früher die Gladiatorenſpiele unter vielfarbigen Planen gehalten. Der geſtickte Teppich, den Nero über das Theater ziehen ließ, war nach Dio Caſſius (Cap. 36, S. 718) purpurfarben mit goldenen Sternen, in deren Mitte der Imperator als Sonnengott das Viergeſpann lenkte. Pompejus erbaute in Rom das erſte ſteinerne Theater, das vierzigtauſend Menſchen hinlänglichen Raum gewährte. Nächſtdem war der übrige Apparat von attaliſchen Tapeten, Malereien und dem zur Aufführung erforderlichen Zubehör ſo groß, daß von dem, was man davon als zum täglichen Gebrauch überflüſſig nach der tuskulaniſchen Villa gebracht hatte, für Hundert Millionen Seſterzen (ungefähr 300,000 Thaler) verbrannte. Der Freund Auguſt's, Statilius Taurus, hatte im Jahre 724 auf dem Marsfelde das erſte ſteinerne Amphitheater (Sueton. Aug. Cap. 29 und Dio Caſs. LI. 23), das unter Nero abbrannte. Das Theater von Marcellus konnte zweiundzwanzigtauſend, ein Amphitheater in Rom zweiſtaufend, und ein Circus achtundzwanzigtauſend Menſchen auf ſeinen Sitzen faſſen. Das Opernhaus in Berlin kann nur 1790, das Hamburger 2300, das Münchener 2500, das Darmſtädter 2000 Perſonen aufnehmen.

Außer den ſceniſchen Schauſpielen, dem Luſt- und Trauerſpiel hatten die Römer noch die Circenſiſchen, welche in Wettrennen zu Pferde und auch zu Wagen beſtanden. Panem et Circenses!

Die Gebäude ließ Derjenige, der das Schauſpiel veranſtaltete, mit allem, was er an Bildſäulen, Gemälden und Tapeten Prächtiges auftreiben konnte, ausſchmücken. Cicero warf einmal dem Appius vor, daß er ganz Griechenland von Statuen und Gemälden geplündert habe, um die Schaubühne damit auszufüllen. Die Pracht und der Verſchwendungsglanz erweiterten ſich ſo, daß die Maſchinen ſogar, welche man bei den Vorſtellungen der Comödien und Tragödien brauchte, mit Silber überzogen wurden. Julius Cäſar ging noch weiter und ließ bei den Spielen, die er bei ſeines Vaters Begräbniß aufführte, alles, was zur Bühne gehörte, von gediegenem Silber verfertigen. In der „Kämmerſtra" des Attius kamen ſechshundert beladene Maulthiere auf's Theater, und im „Trojaniſchen Pferde" des Livius Andronicus benutzte man dreitauſend goldene Schalen, wodurch Pompejus ſeinen Reichthum zur Schau ſtellen wollte.

Das größte Rieſenwerk aber, was die römiſche Pracht hervorbrachte, war das von Veſpaſian begonnene, von Titus vollendete und geweihte Amphitheatrum Flavium, ſeiner alle Bauc überbietenden Größe halber „Coloſſeum" genannt, das 1612 Fuß im Umfang hatte, 80 Arkaden enthielt und 110,000 Zuſchauer mit 90,000 Sitzplätzen faſſen konnte. In ihm concentrirte ſich ein großer Theil des römiſchen Volkslebens.

Man erſchrickt, wenn man die Liſte der in den Circus und Amphitheatern Roms methodiſch geraubten und ermordeten Thiere lieſt. — L. C. Metellus ließ z. B. im Jahre 252 v. Chr. hundertundzweiundvierzig den Karthagern abgenommene Elephanten im Circus aufziehen und ſie, weil man nicht wußte, was man damit anfangen ſollte, mit Pfeilen erſchießen. Im Jahre 188 v. Chr. gab Fulvius Nobilior die erſten Jagden (venationes) von Löwen und Panthern. Aemilius Scaurus zeigte im Jahre 58, wo er zum Aedil ernannt wurde, zuerſt den Hippopotamus, fünf Krokodille und hundertundvierzig Panther. Um ſich noch mehr auszuzeichnen, brachte Pompejus bei Einweihung ſeines Theaters einen Luchs, den Ephas oder äthiopiſchen Affen, den Caracal und das einhörnige Rhinoceros. Bei dieſer Gelegenheit kämpften ſechshundert Löwen und vierhundertundzehn Panther; auch ſtritten zwanzig Elephanten gegen bewaff-

nete Männer. Unter den Kaisern nahm dieser Luxus zu. Augustus allein ließ 3500 wilde Thiere in den öffentlichen Spielen erlegen: auf dem Forum zeigte man dem Volke eine fünfzig Ellen messende Schlange, und in dem unter Wasser gesetzten Circus Flaminius sah man sechsunddreißig Krokodille in Stücke. Der sanfte Titus ließ bei Einweihung der Thermen neuntausend wilde und zahme Thiere umbringen, ja sogar Weiber kämpfen. Domitian ließ, um das Schauspiel noch interessanter zu machen, Schaaren von Thieren bei Fackelschein erschlagen. Ein Weib kämpfte gegen einen Löwen, ein Königstiger zerriß den andern, und es trat zuerst ein Rhinoceros mit zwei Hörnern auf.

Mit Ausnahme M. Aurel's geht so die Geschichte weiter. Philippus feierte 248 n. Chr. im tausendsten Jahre Roms die säcularischen Spiele, wobei zweiunddreißig Elephanten, zehn Elenthiere, zehn Tiger, sechzig gezähmte Löwen, dreißig Leoparden, zehn Hyänen, ein Flußpferd, ein Rhinoceros, zehn Giraffen, zwanzig Zebras, vierzig wilde Pferde und zehn Argolenen getödtet wurden, und Probus pflanzte bei seinem Triumph im Circus einen Wald, den er mit tausend Straußen, tausend Ebern, tausend Damhirschen, tausend Löwen, ebenso vielen Löwinnen, einer gleichen Anzahl syrischer Leoparden, dreihundert Bären, Gemsen und Mufflethieren bevölkerte.

Einst schaffte man wohl sehr unvollkommen einen Wald mit singenden Vögeln, nach Herodian aber, unter Commodus, hundert Löwen empor, die der Kaiser sämmtlich tödtete. Was sind dagegen die Thiergefechte in Spanien: Matadores, wie Montes, Sevilla, Trigo und Pago Illo waren vor Kurzem noch berühmt; der letztere starb auf den Hörnern des Stiers, der erste, ebenfalls vor mehreren Jahren gestorben, empfing für vier Vorstellungen in Bayonne 25,000 Franken, und sein Bildniß schmückte Fächer und Dosen. Des spanischen einheimischen Tänzers Julius Donats, auch im Stierkampf verunglückt, sei nur beiläufig gedacht, die Gastro im Grabmal Augusts zu Rom, und die jetzt verbotenen Thierspiele im Cirque olympique Franconi's zu Paris!

Als Raumache Seegefecht war das Colosseum wohl, selbst bei der Kleinheit der damaligen Schiffe, nicht groß genug. Gleichwohl ließ Kaiser Claudius ein solches Schauspiel aufführen, bei welchem viele Kriegsschiffe und achtzehnhundert Menschen verwendet wurden; eine wirkliche Schlacht, wo die Sieger die Ueberwundenen umbrachten. Augustus gab, nach Eusebius, im Jahre 752 in der jenseits der Tiber besonders dazu ausgegrabenen Naumachie ein großes Seetreffen. Zwei Abtheilungen der Flotte stellten Athenische und Persische vor, unter denen dreißig mit erzenen Schnäbeln versehene Triremen und Quadriremen waren. Ohne die Ruderer gab es dabei noch der ancyranischen Inschrift wohl dreißigtausend Kämpfer.

Und jenem grausigen Henkertrunk, dem steten Wehruf verwundeter oder sterbender Gladiatoren, dem Angstgebrüll, Geheul und Geächz verendender Thiere schauten und tödten von ihren ringsherlaufenden himmelhohen Sitzen 80,000 bis 100,000 vor Seligkeit jauchzende menschliche Hyänen zu, welche, aus der Hauptstadt in die Provinz versetzt, durch diese in ihren Blutdurst eingeweiht wurde. Die römischen Kaiser regierten ganz für den Pöbel, dem sie die Herrschaft dankten, und gaben ihm Feste und Spiele. Ihr Beispiel wurde öfter copirt. Ein Soldatenvolk will seinen Beschäftigungen analog belustigt sein. Uns zahmen Neuern bietet man hingegen Bellini'sche, Spontini'sche, Halevy'sche, Meyerbeer'sche, Wagner'sche — — — Offenbach'sche Opern, Feerien, Ballet- und Cancantänze u. s. w., die zuletzt noch, zur Befriedigung des Effects und der Schaulust, in den raffinirtesten Sinnesspiel ausarten müssen. Wir vermögen nie stille zu stehen, wo es schon einmal zum Gesetz und zur Gewohnheit geworden ist, über „die Schnur zu hauen."

Gedenkt man unser Schaudergnügen noch mehr auszudehnen, so ist hier dem Decorateur, Maschinisten, Costümier und vor allem dem Tonsetzer eine ergiebige Fundgrube für seine Phantasie erschlossen.

Alle Richtungen des deutschen Lebens drängen jetzt mit äußerster Energie nach Entwicklung und Vervollkommnung; soll die Bühne Deutschlands zurückbleiben?

Wir müssen allgemeiner zum Bewußtsein darüber kommen, daß das Theater eine Kunstanstalt ist, daß es nicht des Amüsements wegen da ist. Wir müssen uns an Schiller's Worte erinnern: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere, keine ernstere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die echte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte."

Streifzüge im Gebiete des Schauspiels.

Von E. Gerber.

I.

Der Ruhm des Schauspielers.

Der französische Schauspieler Baron pflegte von sich zu sagen: „Alle hundert Jahre kann ein Cäsar kommen, aber es vergehen zweitausend, ehe ein Baron geboren wird.“

Es hat ohne Zweifel dies mit Emphase gesprochene Wort einen stolzen Klang; nur vergeht es, wie eine prächtige Seifenblase, wenn man den Ruhm, der doch solchem Stolz entsprechen und nachfolgen müßte, etwas näher beleuchtet.

Dem Kunstjünger lächelt gewöhnlich die Zukunft mit verführerischem Auge; er befürchtet keine Hindernisse, und mit einer gewissen naiven Unbefangenheit dem Schicksal vertrauend, betritt er den verlockenden Pfad der dramatischen Kunst. Er fühlt schon den Lorbeer um seine Stirn gewunden, und an dem Himmel seiner Hoffnung erscheint nur die Wolke, die als Weihrauch dem Tempel des Ruhms entquillt.

Ruhm! Das ist also des Künstlers Ziel.

Aber wie bald zerrinnt dieser rauschgoldene Schimmer! Wie bald fliehen die reizenden Bilder der Phantasie, und es naht die unerbittliche, nicht abzuweisende Wirklichkeit. Dahin ist die schöne Zeit! Verschwunden sind mit ihr die Gebilde rastlosen Bemühens und Schaffens. Zuletzt bleibt oft kein Gewinn, als die Erinnerung mancher kummervollen Lebenserfahrung und einer Vergangenheit, deren unwiederbringliche Frist nur von Träumen erfüllt, ohne Nutzen und Genuß verschwendet wurde. Am Ufer des dahinrauschenden Zeitstroms verweilen, und von der Fluth die lange Hand voll Lebensblüthen verschlungen sehen, und keine Spur gewahren, keinen Zweck berechnen können, leer ausgehen und arm: das kündigt im Allgemeinen das letzte Niederrollen des Vorhangs dem ausgedienten Schauspieler an. Ward dem Künstler auch etwas mehr als Sattwerden und Entlastung von den gewöhnlichen Kümmernissen des Lebens, welche Aussicht eröffnet sich seinem Blicke jenseits einer rühmlichen Laufbahn? — Nachruhm —? wofür jeder wahre Künstler glüht. Nachruhm! Dieses Ziel des edlen Geistes, das ihn zum unermüdeten Aufflug anfeuert und begeistert und ihn über den Gesichtskreis der Alltäglichkeit erhebt. Nachruhm! in welchem düstern Flor erscheinst du dem bewußtvollen Schauspieler? — Glänzen auch hier und da die Sterne: Ekhof, Ackermann, Schröder, Seydelmann ꝛc. aus den Annalen hervor, versucht man es auch, die Lieblinge der Nation mit dem Pinsel, Meißel und Stichel zu verewigen, oder sie in ihren vorzüglichsten Rollen nachzubilden, hat nicht Lessing schon über diese Art der Verewigung ein Urtheil gesprochen? — „Ach, daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege aus dem Auge in den Arm, in den Pinsel, wie viel geht da verloren.“

Der aufbewahrte Name und das Denkmal des dramatischen Künstlers deuten nichts weiter an, als: Er war. Er war mehr als seine Zeitgenossen. Aber wie er es war, wie er es ganz war; wie er Mitgefühl und Entzücken in unserer Brust erweckte; wie er uns hier den Liebreiz des Lebens in all seiner Mannichfaltigkeit entwickelte, und uns dort das Schreckbild des Lebens, den Tod, in geistiger Verklärung hinstellte, wie er die Glorie der Tugend malte, den letzten Kampf gegen das Fatum, und das gebrochene Herz ihm im Antlitz da lag, die schöne Seele sich leise unter der müden Hülle entfesselte; — das Alles läßt sich nicht mehr wiedergeben.

Jeder andere Künstler, der Maler, Bildhauer u. s. f. überliefert seinen Namen in seinen Werken der Unsterblichkeit, und sollte sein Verdienst auch erst nach Jahrhunderten erkannt und bewundert werden.

Und der Schauspieler —?

Dahin ist Brockmann mit seinem Hamlet, Schröder mit seinem Lear, Fleck mit seinem Karl Moor, Wallenstein, Ludwig Devrient mit seinem Franz Moor, Richard III., Wolf mit seinem Marquis Posa, Seydelmann mit seinem Mephistopheles, Carlos, Alba und Cromwell u. s. w. Dahin sind die Meister großer Menschendarstellung! — Ihr Andenken füllt unsere Seele mit Wehmuth; denn was wir auch von ihnen lesen, oder uns durch die Tradition

geboten wird, es will immerdar nüchtern erscheinen, sahen wir diese Heroen nicht selbst, fehlt uns ihr Bild in lebensvoller Anschauung.

Der größte Ruhm des Schauspielers löst sich in der Vergangenheit endlich in dunkle Ahnungen auf.

Warum setzt er nun aber das Leben, die Summe aller Geistes- und Körperkräfte für seinen Beruf ein? — Sind eine hohe Gage und die rühmlichste Auszeichnung etwa Ersatzes genug für die Opfer, dem Gegen der angestimmten, angenügsamen und immer Neues begehrenden Laune des Publikums, in Nächten anhaltenden Studiums, in gewissenhaftester Erfüllung der Dienstpflicht dargebracht? Für den eisernen Fleiß und die Beharrlichkeit, die ihn nicht verlassen, während hier kaum mittelmäßige Geister sich emporschrauben oder emporschrauben lassen und Verdienst und Werth zweideutig machen, dort biedermeiern ein sinn- und gehaltloses Gekritzel das Leben verdienet? Ist das Ersatzes genug für die energische Ausdauer, im Kreise profaner Geschäftsgenossen, wo der lächerliche Egoismus, die wohlgefällige Aufgeblasenheit herrschen, wo der an der Seite stehende grobe Spaßmacher absichtlich und mit allem Fleiße darauf ausgeht, die schönsten Scenen zu verderben und zur Posse herabzuziehen? In dem Kreise, wo der Coulissenstürmer mit seinem herkulischen Gliederbau alle Ordnung des Theaterraumes überschreitet, mit der Gewalt seiner Lunge fast ein Erdbeben verursacht und am Schlusse, da ihm das große Geheimniß und das charakteristische Gepräge der Kunst, der Zauber der Rede, abgeht — sich mit einigen gestohlenen Tableaux auskitt, und so die grobnervigen Zuschauer bei seinem Abgang verblüfft? — Ist das endlich Ersatzes genug für die Anfeindungen unter bittern Kränkungen, wenn sich der berufene Künstler durch den frechen Stümper, die wahre Künstlerin durch eine angenehme Larve verdrängt sieht?

Doch genug von den Schattenseiten des Künstlerstandes!

Nur Unberufene, die in einem oder dem anderen Wirkungskreise der Welt gute und nützliche Bürger gewesen sein würden, mögen um unser selbst willen, der Kunst zu Ehren, gewarnt sein, keinen mit Reue verknüpften, übereilten Schritt zu thun.

Wer echten Beruf zur Kunst in sich fühlt, zagt nicht bei Uebernahme dieses freud- und leidvollen Loses.

Die Schauspielkunst trägt in sich selbst Zweck und Lohn, wenn dem Träger derselben die Beifallssalven des Tages rauschen ja schnell vorüber: daher auch des Schauspielers immerwährender Heißhunger nach Lob und Zeitungsruhm auch kein unsterblicher Nachruhm beschieden.

Die Schauspielkunst ist eine Veredlerin der Menschheit, und ihrem Dienst Kräfte und Leben zu opfern, das vermag nur ein starker, schöner Geist.

II.

Der Tragiker.

Tiefes Gefühl ist dem Künstler für das Trauerspiel so nothwendig, wie natürlicher Frohsinn dem Komiker. Der Tragöde besonders muß seine Helden nicht bis zu sich herabziehen, sondern sich zu ihnen erheben. Das Pathetische eines großen Gedankens des Helden malt nichts so schön und edel, als das Ungestüm eines sinnreichen Schauspielers, der zur rechten Zeit die Gewalt seiner Stimme zu gebrauchen, sein Gesicht zu entflammen und sein Darstellungsvermögen in Lebendigkeit zu setzen versteht. Die Lebhaftigkeit, die Stärke des Ausdrucks, das, was man „Leidenschaft“ nennt, führt überhaupt gewisse sichtbare Züge mit sich, so daß selbst ein mittelmäßiger Schauspieler mit angeborenem Feuer unsere Theilnahme gewinnen kann. Aber wie viel Zartheit und Anmuth ist daneben nicht in der Größe einer ruhigen Handlung; hier entdeckt der beurtheilende Künstler mit einem Blicke das „Schweigen der Seele“ unter allen Stürmen des Unglücks, die ihn in Bewegung zu setzen scheinen. Neben solch einer richtig aufgefaßten Stimmung der Ruhe wirkt die Heftigkeit mit allem Geräusch fast immer das Gegentheil. In der Tragödie dulden wir kein Uebermaß, keine Ausschweifung, und tausend feine Malereien, die wir dem guten Schauspieler und seinem Genie verdanken, entgehen dennoch mehr als einem Kenner. Mit dem Total-Eindruck ganz beschäftigt, wird dieser oft nicht alle zarten Nüancen gewahren, die der empfindende und geistreiche Künstler mit dem „symbolischen Ton“ herauskehrt.

Der tragischen Leidenschaften sind weniger als der komischen. Im Komischen, wo die Empfindung weniger wesentlich erscheinen könnte, findet der Schauspieler ein ganzes Heer von Leidenschaften zu seinem Gebrauch: Die Entzückung einer ätherischen Würde, die Unruhe des Geizigen, das alberne Wesen des verliebten Greises, die Kühnheit des jugendlichen Liebhabers, die Eifersucht des Ehemannes, die Rache des verspotteten Nebenbuhlers, die dumme Bewunderung,

die übermüthige Verachtung, das Wächterliche der Eigenliebe u. ſ. w. Viele Leidenſchaften dienen alſo dem Komiker zur Leinwand, auf welcher derſelbe alle nach Herzensluſt coloriren kann, und zwar mit der wunderbaren Mannichfaltigkeit von widrigen oder günſtigen Umſtänden, deren Einfluß auf einmal die kenntlichſten Leidenſchaften ſo verſchieden von einander abſondert. Mit Schnelligkeit aber muß der Komiker nicht allein, ſondern auch mit Naivetät, mit einer Volubilität, wie man ſie nicht im gewöhnlichen Leben ſucht, und die nur die echte Kunſt kennzeichnet, von einer zu anderen überſpringen. Wir meinen nicht jene Leichtigkeit, mit Armen und Beinen ſpielen, in allen Winkeln der Bühne herumlaufen, Geſichter ſchneiden, über die Lampen hinweg mit dem Publicum ſprechen, ſondern jene leichte anmuthige Abwechſelung des Spiels, die nur dem Künſtler eigen iſt und nur von ihm zur Erſcheinung gebracht werden kann.

Nur durch die Annehmlichkeit und die Beziehung des richtigen mimiſchen Ausdrucks ſpricht ſich der Künſtler aus. Die verſchiedenen und ſchnellen Veränderungen im Luſtſpiel machen daher dem Schauſpieler, in dieſer Gattung des Spiels, die Empfindung unentbehrlich. Die komiſche Empfindung erſtreckt ſich auch weiter, als die tragiſche, letztere fällt aber um ſo lebhafter in die Augen. Immer auf große Gegenſtände hingeführt, findet der Tragöde in ſeiner Darſtellung ungemeine Schwierigkeiten, deren gelungene Ueberwindung ihm oft nicht einmal den Lohn einer richtigen Beurtheilung des Zuſchauers gewährt, indeß der Komiker mit weniger Mühe des Beifalls theilhaftig wird, weil ſein Wirkungskreis meiſtens nicht aus dem bürgerlichen Habitus heraustritt, und dem Verſtande eines Jeden nahe liegt.

Die Stimme muß der tragiſche Schauſpieler beim Einüben ſeines dramatiſchen Vorwurfs nach allen Modulationen der Töne behandeln lernen, um richtig beurtheilen zu können, wie viel oder wenig er ſie zur gehörigen Zeit erheben oder fallen laſſen ſoll, damit dieſelbe ſich weder zu hoch noch zu tief in den Uebergängen plötzlicher Leidenſchaften bewegt. Wenn z. B. Wallenſtein zu ſeinem Adjutanten ſagt: „Geh, Neumann, ſie fallen ſich zurückziehen, augenblicklich, iſt mein Befehl, und in Tedtuch ſchweigend warten, was mir gefallen wird zu thun“ — ſo liegt die ganze Stärke dieſer einfachen Worte in dem ernſthaften Tone des Schauſpielers, der ſie ausſpricht. Mit Lärm oder geräuſchvollem Ton zu drohen, würde den Helden entehren und den Schreck verſchwinden machen. Oder umgekehrt, wenn z. B. der in ſich zuſammengebrochene Heldengeiſt Richard III. in ſeiner Todesverzweiflung den Hülferuf ausſtößt: „Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!“ — und wir, da der Darſteller die Herrſchaft über ſich und ſeinen Ton verloren, anſtatt eines letzten gewaltigen Affectausbruchs der verſinkenden Heldengröße, bei den Schlußworten nur ein wellenartig langgezogenes, unartikulirtes Gurgeln hören. Wird nicht die zu voreilige Entlaſſung der phyſiſchen Mittel bei einem ſolchen Hauptmomente des Charakters, wo uns noch angetrübt die Klangfülle des Tons, wenn auch vor innerlicher Erregung gepreßt, entgegentreten ſoll, die Vollendung des dramatiſchen Rieſengemäldes zerſtören müſſen?

Eine ſchöne Geſtalt wird lächerlich, wenn ſie, von ſchöner Bildung ſtolirt, auf der Scene ſich bewegt, erweckt wohl gar Widerwillen, ſobald die Beurtheilung nicht den Geſtus, den mimiſchen Ausdruck, nach allen Umſtänden und Veränderungen der Leidenſchaften regiert. Die Darſtellung immer nur den Zufälligkeiten, Inſpirationen ꝛc. des Augenblicks überlaſſen wollen, das beſonders den Naturaliſten kennzeichnet, heißt nicht urſprünglich geniale Kraft haben, ſondern beweiſt geradezu die unkünſtleriſche Anſchauung, die Ohnmacht und Unwiſſenheit der Hiſtrionen.

Die unglückliche Zärtlichkeit — ununterbrochen ſanfte Töne, kaum vernehmbare Worte, vom Schmerz zurückgehaltene Bewegungen — iſt für den Schauſpieler die ſchwerſte Aufgabe mit, und nicht ſelten ſcheitern die meiſten an dieſer Klippe der Darſtellung.

Empfindſam ſein, genügt nicht, um in des Anderen Herzen Gefühle zu erwecken, und Thränen vergießen, iſt nicht das ſicherſte Mittel, um auch den Zuſchauern ſolche zu entlocken. Den Thränenſack a tempo füllen und leeren können, gehört überhaupt nicht für die Schauſpielkunſt; im Gegentheil: ein einziges ſinnreiches Wort, gehörig betont, würde- und weihevoll ausgeſprochen, erzielt oft mehr Wirkung, als die ganze Rolle einer in bitteres Salzwaſſer aufgelöſten Louiſe, Kabale und Liebe, eines alten Moor ꝛc.

Es iſt mehr Anmuth und Adel, eine Thräne zu vergießen, als ſie in Strömen rinnen zu laſſen. Letzteres bezeichnet Schwachheit oder Niederträchtigkeit. Die Empfindung der Thräne, im Ausdruck des Künſtlers, kann ein fein beſaitetes Publicum mehr erweichen, und ein Seufzer den Schmerz viel beſſer als alle Thränen deutlich machen.

Es bleibt alſo etwas Weſentliches in der Darſtellungskunſt, den Menſchen im Helden, Liebhaber ꝛc. nicht zu vergeſſen, und der Dichter wie der Schauſpieler werden immer die „ſchöne Natur“ malen,

wenn sie als Künstler für diese Empfindung Ehrfurcht haben.

Alle Kunstgriffe in Tragischen wie im Komischen, nicht rein der Situation entsprungen, nicht mit Scharfsinn erfaßt und ausgeführt, verwirren die Scene und stören jede Illusion.

III.

Der Komiker.

Im Lustspiel hat der Schauspieler ein weit geräumigeres Feld, als in der Tragödie; sobald er hier nur die Wirkung zu beachten versteht und in Eindrücken wahrnimmt, kann er sich durch Beobachtung und Kunstgeschicklichkeit immer neu erhalten.

Der Komiker will erheitern, der Tragiker das ganze Gemüth beschäftigen. In der Komödie täuscht die Phantasie des Zuschauers, von allen Fesseln frei, leicht und sorglos über alle Gegenstände hin, wie Schmetterlinge von einem Blumenflor zum anderen. Diese Stimmung ist für den Komiker in der geschickten Benutzung eine unerschöpfliche Quelle von Beifall. Im Trauerspiel ist der Beifall beschränkt, hier gewöhnlich allgemein. Der Komiker macht vielleicht gerade oft dadurch sein Glück, indem er Anstand und Würde verletzt. Wer möchte aber solchen Freveln seinen Beifall danken?

Eine angeborene lustige Laune ist noch nicht das bestimmende Prädicat für das komische Talent. Der Komiker muß vor Allem bemüht sein: selbst zart zu denken und zu empfinden. Er soll die Sorgen verscheuchen, den Frohsinn wecken: wer die Götter erheitern, den umtanzen die Musen.

Es ist vielfach beobachtet worden, daß der Schauspieler der heiteren Laune tragische Rollen, und in schwermüthiger Stimmung humoristische am vorzüglichsten spielte. Der letztere Fall ereignet sich häufig bei Hypochondristen, und man findet meistens den Komiker mit diesem Leiden behaftet. Ist die körperliche Organisation dafür empfänglich, so befördert dieselbe der traurige Umstand, heiter zu sein, Lust und Freude geben zu müssen, Kampf und Anstrengung des reizbaren Nervensystems noch mehr, und viele leben daher gewöhnlich seinem glücklichen Alter entgegen. Weniger sieht man den Tragiker in diesem Zustande.

Oft fällt ein Komiker in den unverzeihlichen Fehler, verliebt in seine Einfälle, über sein Späßchen selbst zu lachen. Das ist abgeschmackt. Auf einem heiteren Gesicht wird ein künstlicher Ernst eine reizende Komik. Durch Nachäffung sinnlicher Widersprüche und unerwarteter Ungereimtheiten kann der Komiker auch Lachen erregen, aber wer mag das für Darstellung halten? Die Nachäffungsgabe besteht in dem ungebildeten Sinn für die Auffassung des Aeußerlichen und in der Nachahmung des Alltäglichen. Dem groben, talentlosen Komiker scheint es eben wohlfeil, ohne viel Kopfzerbrechen, mit dieser Farce auf Einfältige Lachreiz auszuüben. Je gebildeter der Mensch ist, desto weniger der Reiz zum Lachen. Der Ernst ist ihm als einem vernünftigen und sittlichen Wesen natürlich, er ist die Geistesstimmung für den höheren Zweck seines Daseins.

So sieht der Komiker mehr als der Tragiker das Haus gern überfüllt. Der Künstler muß sich jedoch nie beunruhigt fühlen, wenn er vor einem kleinen Auditorium erscheint. Sobald er an den Beifall denkt, den er erringen will, zerstört er das Leben in seiner Kunstwelt. Wenn viele heutige Lustspiele und besonders grobe Possen nur noch fabrik- und coupletartig zugeschnitten werden, so ist es nicht mehr zu verwundern, wenn der feine Witzling von den Brettern immer mehr verschwindet, und zuletzt der Possenreißer durch die nackte Zote eine Gipfelung seines Beifalls zu erstreben hofft.

IV.

Wann und wie ist zu extemporiren?

Da gegen das Extemporiren auf der Bühne häufig geeifert wird, es an mehreren Orten sogar streng verpönt ist, und trotzdem nicht unterbleibt, so verdient wohl die Frage eine kleine Erörterung: ob es dem Schauspieler überhaupt vor dem Richterstuhle der Kunst erlaubt ist, zu extemporiren? Aber, wohl zu merken, man verstehe unter Schauspieler nur immer den Künstler, dessen Darstellung überall das Gepräge künstlerischer Weihe trägt; der nicht dem Dichter mit nachhinkt, oder rathlustig gleichkommt, sondern, wohl gar über ihn hinauswachsend, gerade da oft zu seinem Glück am meisten vergessen macht, wo er dessen Stoff verarbeiten muß. Ist es hier dem Schauspieler erlaubt, ein Wort, einen Gedanken zu seiner Zeit aus dem Stegreif, den vorgeschriebenen Worten seiner Rolle hinzuzufügen? Nämlich, sobald er eine Lücke des Dichters damit deckt, es im Geiste seines darzustellenden Charakters und des Stückes geschieht, der Wohlanständigkeit und Gelegenheit angemessen, den Mitspieler nicht verwirrt, und sobald ein wesentlicher Vortheil für die Darstellung zu berechnen steht? Wir

behaupten: ja, oder man müßte dem Schauspieler alle Freiheit der Kunst streitig machen und ihn dem Handwerker gleichstellen wollen, dem man ein Maß zu seiner Arbeit überliefert, und dieselbe nicht annimmt, wenn das Maß nicht gehalten ist.

Und kommen denn nur immer Stücke auf's Theater, die nach den Gesetzen des Dramas gearbeitet sind?

Wie viele Tiefen und Abgründe entdeckt der Künstler nicht, die er stillschweigend mit seinem Talent ausfüllen, wie viele Höcker und Hügel findet er nicht vor, die sein durchdachtes Spiel ebnen — wie viel Dichtigkeit, in das sein Studium erst Licht hineinbringen muß; theils, um sich selbst einen ungehinderten Pfad zu bahnen, theils auch dem Zuschauer eine klare, gefällige Durch-, Ueber- und Ansicht zu verschaffen. Wie viele Widersprüche muß er lösen, wie viel muß er in der Charakterzeichnung hier an Licht, dort an Schatten abnehmen und die Figuren nach besserer, eigener Einsicht, nach ihrem Werthe decoriren, ordnen und stellen, damit ein lebendiges, der Natur und Kunst angemessenes Gemälde daraus erwachse, damit das Stück endlich — Wirkung erziele, und dem Dichter, dem Schauspieler, wie dem Publicum zu Gute komme. Alles dies ist das Werk des schauspielerischen Genies und den meisten Dichtern eine terra incognita.

Was ist aber das anders, als „Extempore," wovon kein Wort, kein Buchstabe in seiner Rolle steht?

Ferner, wie viel entdeckt der Schauspieler an Unvollkommenheiten des Stückes nicht erst in dem Moment der Darstellung. Hier an todter Leere, wo er beseelen und ergänzen, dort an üppigem Ueberfluß, wo er abkürzen und runden, und da im Allgemeinen wieder an Dunkel, wo er die Lichtspitzen klarer Verständlichkeit aufsetzen muß. Was ist das anders, als Extemporiren in obigem Sinne?

Endlich, wie oft geräth der Schauspieler in unvorhergesehene Verlegenheiten durch seinen Nebenspieler, indem dieser sich in einer Scene verspätet oder dieselbe ganz versäumt, oder ihm ein falsches oder gar kein Stichwort bringt, auch etwas vergißt — wo ein Requisit mangelt, an der Decoration etwas unrichtig geht, oder ihm selbst das Gedächtniß auf Augenblicke treulos wird, und wo nur ein Extempore und seine Geistesgegenwart den zerrissenen Faden zuknoten, eine allgemeine Verwirrung verhüten und dadurch oft die Scene, ja oft das ganze Stück zu retten vermag. Alles das sind Ereignisse und Beobachtungen, die dem erfahrenen Künstler weder fremd noch zu grell aufgetragen erscheinen werden. Wir haben mehrmals in ähnlichen Fällen Schauspieler wohl fünf bis zehn Minuten so glücklich extemporiren hören, daß das ganze Publicum getäuscht wurde und von der unterbrochenen Ordnung keine Ahnung erhielt.

In klassischen Werken ist es allerdings schon der poetischen Sprache wegen kaum möglich, zu extemporiren und geschieht es dennoch, sehr gefährlich.

Der Wohlanständigkeit willen soll der Schauspieler sogar Ausdrücke und frivole Beziehungen streichen; sie noch verstärken, wie es jetzt leider an zweiten und dritten Theatern Mode geworden ist, wo besonders in den sogenannten Possen die unverhüllte Schamlosigkeit mit Musik sich breit macht, das konnte nicht streng genug gerügt werden. Dieselbe Rüge müßte den Komiker treffen, der selbst in klassischen Stücken seine niedern Lazzi oder gar Localwitze nicht unterdrücken konnte, wie solches öfter auch auf ersten Bühnen vorkommt. Hingegen ziehe man dem Künstler keine so engen Grenzen, bringt er einen naiven oder wirklich witzigen Einfall als Extempore. Nur über den Pfuscher komme die schärfste Rüge, an dessen Witzgeburten, Zweideutigkeiten und freche Anzüglichkeiten das Pöbelhafte klebte.*)

Wer wird hier nicht lebhaften Antheil an dem entwürdigten Kunstwerk des Dichters nehmen und den Thäter nicht die gebührende Züchtigung empfangen lassen?!

*) Der Komiker Beckmann schrieb einst unter sein Buch: „Lieber einfältig, als zweideutig."

Shakespeare in seiner Wirklichkeit.

Von Fiedler.

(2 Bände. Leipzig. Duncker und Humblot.)

Wenn ein hohes Selbstgefühl über den Werth der eigenen Leistung und ein vornehmes Herabsehen auf früher in demselben Gebiete Geleistetes einem Werke schon einen hohen Werth verleihen konnten, so wäre das Buch von Flathe über Shakespeare das anbedingt bedeutendste in seiner Art. Schon der Titel: „Shakespeare in seiner Wirklichkeit" bezeichnet die hohe Meinung, welche der Verfasser von sich selber hat. Denn mit demselben soll nichts Geringeres ausgesprochen werden, als daß Flathe zum ersten Male Shakespeare, wie er wirklich ist, begriffen, während alle früheren nur ein Phantom, Shakespeare genannt, ergriffen und also statt der Juno nur eine Wolke umarmt hätten. Wir müssen zugeben, daß es kaum möglich ist, eine höhere Meinung von der eigenen Leistung zu haben. Zu dieser günstigen Meinung von sich selbst gesellt sich nun auch der Haß gegen philosophisches Erkennen und Begreifen Shakespeare's, welches Flathe vollkommen unnütz und überflüssig erscheint. Flathe macht dabei gar keinen Unterschied in dem auf diesem Gebiete Geleisteten, sondern bezeichnet Alles, was Ernst damit gemacht hat, Shakespeare wirklich zu begreifen, als Pseudo-Rationalismus. Wir waren heut zu Tage kaum mehr auf einen solchen Haß gegen die philosophische Behandlung eines großen Künstlers gefaßt; Flathe hat uns eines Anderen belehrt. Er schmäht aber nur darum auf die philosophische Erkenntniß eines großen Künstlers, weil er gar keine Ahnung davon hat, was die Philosophie in der Behandlung der großen Kunstwerke will und erreicht hat. Weit entfernt, bei einem blos oberflächlichen Raisonnement über das Kunstwerk stehen zu bleiben, vertieft sich vielmehr die Philosophie in die Idee des Kunstwerks und zeigt seine Gliederung als in sich nothwendig und vernünftig auf. Sie lauscht also gewissermaßen dem Künstler seine göttliche Vernunft ab und bringt sie zum Bewußtsein. Jeder Künstler, eben weil er Künstler ist, schafft bis auf einen gewissen Grad bewußtlos, mehr durch eine Inspiration getrieben, als durch philosophisches Denken, während der Philosoph, indem er das Kunstwerk dem Gedanken unterwirft, die im Kunstwerk waltende Vernunft nachweist und begreift. Von dieser Thätigkeit, wie sie auch Shakespeare bereits mehrfach erfahren hat, ist in unserem Flathe keine Ahnung. Alles, was über Shakespeare bisher gesprochen worden, erscheint ihm nur, wie ein eitles Raisonnement, welches mit dem wirklichen Shakespeare nichts gemein hat.

Das Buch Flathe's umfaßt zwei Bände und soll vorläufig damit abgeschlossen sein. Es bespricht nach einer ziemlich ausführlichen Einleitung den Hamlet, Macbeth, Othello, König Lear und Romeo und Julia. Und was hat nun Flathe an die Stelle der von ihm verfolgten philosophischen Behandlung gesetzt? Hat er in der That Shakespeare in seiner Wirklichkeit begriffen? Keineswegs. Er hat sich auf eine Fülle einzelner Beobachtungen und Bemerkungen beschränkt, von denen, was wir nicht in Abrede stellen wollen, manche scharfsinnig und zutreffend sind, aber er hat nirgends Ernst damit gemacht, die Shakespeare'schen Kunstwerke in ihrem tiefen Organismus zu begreifen, und so das wahre Verständniß derselben aufzuschließen. Flathe erlaube uns also, ihm zu sagen, daß durch sein Buch die philosophische Erkenntniß Shakespeare's keineswegs vom Throne gestoßen, sondern nur noch mehr dadurch befestigt worden ist. Flathe erlaube uns ferner, ihm zu sagen, daß nur die Philosophie Shakespeare in seiner Wirklichkeit zu begreifen vermag, weil nur sie sich wahrhaft liebevoll in das Kunstwerk versenkt und die Idee desselben aus dem Schatze an das Licht bringt. Es wird also wohl, trotz Flathe, sein Bewenden dabei haben, daß nur die philosophische Besprechung Shakespeare's das Gold des großen Dichters zu heben vermag. Sehen wir uns nun darnach um, was Flathe in seinem Buch an die Stelle der philosophischen Erkenntniß des Dichters gesetzt hat, so müssen wir gestehen, daß derselbe auf eine wirkliche Erkenntniß der im Kunstwerk lebendigen Idee und ihrer Gliederung gründlich verzichtet hat. Da Dichten und philosophisches Denken Strahlen ein und derselben Gottessonne sind, so vermag auch nur das Letztere die Geheimnisse des dichten-

den Geistes abzulauschen und Anderen zum Bewußtsein zu bringen. Da sich Flathe nicht sowohl bei Shakespeare mit der jedesmaligen Idee des Kunstwerkes und seiner Gliederung beschäftigt, sondern sich immer nur auf das Einzelne und Besondere hinrichtet, so bleibt er auch immer nur beim Einzelnen stehen und erhebt sich niemals zur Anschauung der Totalität des Kunstwerkes. Aber selbst scharfsinnige und geistreiche Bemerkungen im Einzelnen vermögen niemals die Stelle der wirklichen Erkenntniß des Kunstwerkes in seiner inneren Nothwendigkeit zu ersetzen; dabei ist es dem Verfasser ergangen, wie es ihm nothwendig ergehen mußte. Da er auf die Erkenntniß der Totalität des Kunstwerkes und auf die Herauswendung der Idee desselben verzichtete, so brachte er sich in den Fall, auch willkürliche, durch den Dichter nicht gerechtfertigte Annahmen zu machen, und dadurch in denjenigen Fehler hineinzugerathen, welchen er der bisherigen Besprechung Shakespeare's vorwarf. So ungerechtfertigt ist unter Anderen seine Behauptung, daß in „Romeo und Julia" der Haß der Capulet's und Montechi's schon im Verschwinden begriffen sei, während er vielmehr in seiner vollen Blüthe besteht. Noch weniger gerechtfertigt ist die Vorstellung, daß, wenn nur Romeo sich gleich nach der Begegnung mit Julia an den alten Capulet gewendet hätte, um von ihm die Hand der Tochter zu erbitten, derselbe gewiß gern seinen Segen dazu ertheilt hätte. Nicht minder ungerechtfertigt ist die Vorstellung, daß Romeo's Neigung zu Rosalinden nur eine sinnliche Liebeslust sei, während sie in der That davon keine Spur trägt, sondern nur als eine unglückliche, d. h. unerwiederte Neigung Romeo's bezeichnet werden kann, wodurch der Dichter nur die Liebesbedürftigkeit seines Helden hat bezeichnen wollen. Auch darüber läßt uns Flathe völlig im Unklaren, worin denn die tragische Bedeutung des Pater Lorenzo bestehe, der sich vielmehr nur darin täuscht, daß er durch die Trauung Romeo's mit Julien den alten Haß der beiden Geschlechter versöhnen zu können meint, der aber durchaus keine tragische Person ist. Wir könnten das Register der Willkührlichkeiten, in welche Flathe gerathen ist, noch vermehren, aber das Gesagte genügt zur Charakterisirung des Buches und als Nachweis, wie sehr sich die Verzichtung auf eine wirklich philosophische Erkenntniß des Dichters an dem Verfasser gerächt hat.

H. Th. Rötscher.

Worin liegt es, daß die Schauspieler so selten im bürgerlichen, namentlich im modernen Costüm sich mit edlem Anstand zu benehmen wissen?

Man wird die oben angedeutete Thatsache schwerlich bestreiten können, aber es ist von großem Interesse sich den Grund dieser Erscheinung zum Bewußtsein zu bringen. Im Costüm lebt sich der Schauspieler sowohl von seiner ganzen Umgebung, als auch vom Publicum ab; er ist wesentlich nur der Repräsentant seiner Rolle. In der bürgerlichen Kleidung aber ist der Schauspieler sowohl er selbst, als zugleich auch ein Anderer, nämlich der Repräsentant seiner Rolle. In diesem Doppelgefühle liegt für den Darsteller stets etwas Einengendes. Denn er weiß sich einerseits auf demselben Boden mit dem Publicum; er fühlt sich als ein Geschöpf der modernen Gesellschaft, und stellt doch auch zugleich eine Rolle dar, ist also dadurch wesentlich wieder von seinem Publicum unterschieden. Er fühlt sich ferner stets vom Publicum einer Controle unterworfen, weil es in ihm ein Geschöpf der modernen Gesellschaft sieht, über dessen Haltung und Bewegung es sich jedes Urtheil gestattet. So lange also der Schauspieler sich nicht von diesem Bewußtsein völlig befreit hat, im Publicum nur Seinesgleichen, d. h. Geschöpfe der anderen Gesellschaft zu sehen, so lange wird er sich auch nothwendig mit einer gewissen Aengstlichkeit in der modernen Kleidung bewegen. Erst wenn er dieser Reflexion völlig Herr geworden ist, und sich nur als Repräsentant seiner Rolle bewußt ist, kann er die Freiheit gewinnen, sich auch in der bürgerlichen Kleidung mit edlem, seinem Anstand zu benehmen. Jedes Gefühl, welches den Schauspieler einschränkt, stört seine Freiheit und macht ihn ängstlich. Daher die Erscheinung, daß sich die meisten Schauspieler in

bürgerlicher Kleidung steif und holzern benehmen, indem sie zugleich das Gefühl haben, von jedem Einzelnen im Publicum controllirt werden zu können. Dieses alles fällt bei dem Träger des Costüms weg. Er ist nicht nur, sondern er fühlt sich auch zugleich als ein von dem Publicum unterschiedener Mensch, und dies Gefühl allein giebt ihm die Freiheit in seiner Bewegung. Wenn sich nun aber ein Schauspieler in der bürgerlichen Kleidung im Leben selbst nicht mit der gehörigen Freiheit bewegen kann, wie soll es ihm möglich sein, dieselbe auf der Bühne zu erlangen, wo er in jedem Augenblick das Gefühl hat, von dem Publicum genau controllirt werden zu können. Das sicherste und einzige Mittel für den Schauspieler, sich auch in der bürgerlichen Kleidung frei und zugleich gewandt zu benehmen, ist, auch im Leben darnach zu trachten, sich also auch außerhalb der Bühne, was schon Goethe so dringend empfiehlt, sich keinerlei Nachlässigkeit, weder in der Haltung noch in der ganzen Bewegung, zu Schulden kommen zu lassen. Sobald es dem Schauspieler daher im Leben zur anderen Natur geworden ist, sich, mit Beobachtung aller gesellschaftlichen Convenienzen, frei und edel zu bewegen, so wird er dies auch von selbst auf der Bühne vermögen. Fühlt man dagegen dem Schauspieler in der bürgerlichen Kleidung auf der Bühne eine gewisse Aengstlichkeit und Unfreiheit der Bewegung an, so kann er niemals den vollen Eindruck eines leichten und graziösen Benehmens auf der Bühne machen. Das beste Mittel dazu, sich auch auf der Bühne mit seinem Anstand in der bürgerlichen Kleidung zu benehmen, ist, daß er im Leben unablässig Acht darauf hat, sich keine ungraziöse Bewegung zu Schulden kommen zu lassen. Muß sich dagegen der Schauspieler darauf beschränken, sich nur während der Zeit seines Spieles in der bürgerlichen Kleidung auf der Bühne fein und edel zu benehmen, so muß ihn diese stete Reflexion auf sich selbst, dies Acht haben auf seine Bewegung, nothwendig um alle Freiheit bringen, und also auch beim Zuschauer den Eindruck des Ungelenken und Steifen erzeugen. Nur das Leben kann also Jeden hier lehren, was er auch auf der Bühne in bürgerlicher Kleidung zu thun und zu unterlassen hat. Auch hier ist es also nothwendig, daß sich der Schauspieler nicht einem blinden Zufall überläßt, sondern sich selbst stets kritisch überwacht, um auch in keinem Augenblick auf der Bühne überrascht zu werden. Es ist geradezu unmöglich, daß ein Schauspieler, welcher nicht auf sich und seine Bewegungen im Leben achtet, während der kurzen Zeit seines Spieles das sollte gewinnen oder ersetzen können, was er im Leben nicht hat. Darum sehe also jeder Schauspieler auch das gewöhnliche Leben stets als eine Schule für das Leben auf der Bühne an, und bemühe sich darum, daß ihm stets der feine und edle Anstand zur anderen Natur werde.

H. Th. Rötscher.

Das Studiren der Schauspieler.

Goethe sagt einmal irgendwo: „Zwei Dinge sind mir lächerlich, wenn die Freimaurer von Arbeiten und die Schauspieler von Studiren reden.“ In der That wird auch mit dem Ausdruck des Studirens Seitens der Schauspieler ein großer Luxus getrieben. Ein Schauspieler entgeht sogar dem Spott seiner Genossen nicht, wenn er sich in den Verdacht des eifrigen Studirens setzt. Das Wahre ist dies: Ein Schauspieler kann sich allerdings leicht durch Studiren in den richtigen Instinct bringen, und durch ein allzu eifriges Grübeln den rechten Weg in der Erfassung einer Rolle verlieren. Aber daraus folgt auch keineswegs, daß man das Kind mit dem Bade ausschütten und alles Studiren verpönen müsse. Es handelt sich nur darum, das rechte Maß des Studirens zu finden, und den rechten Weg innezuhalten. Alles Studiren steht überhaupt einer blos oberflächlichen Beschäftigung entgegen, denn es bedingt immer eine gewisse Vertiefung. Wer eine Rolle studirt, giebt sich also zunächst Rechenschaft von derselben. Ohne dies kann er sie unmöglich mit einiger Sicherheit uns darstellen. Wer eine Rolle studirt, faßt also dieselbe erst an und für sich, und dann zum Verhältniß zu allen übrigen Gestalten des Stückes auf. Nur wenn er sich dieselbe zur klaren Anschauung gebracht hat, kann er in der Darstellung das Richtige treffen. Jeder Schauspieler wird sich also, wenn er es anders mit seinem Berufe ernst meint, bemühen, sich stets von seiner Rolle die vollste Rechenschaft zu geben, und sich über dieselbe ein klares Bewußtsein zu gewinnen trach-

ten. Ohne dies Bestreben wird er stets nur ein Handwerker bleiben und sich niemals zum Künstler erheben. Aber der Schauspieler darf über das Studium der Rolle seinen ursprünglichen Instinct nicht einbüßen. Ist er ein wirklicher Künstler, so zeigt ihm auch der Instinct stets das Rechte und vertritt bei ihm die Stelle, welche bei einem Dichter die geniale Conception einnimmt. Hat der Schauspieler, und das sollte er doch wohl, überhaupt die Befähigung, einen Charakter in seiner Totalität innerlich anzuschauen, so kann ihn das Studiren desselben nicht auf eine falsche Bahn leiten, oder gar um die ursprüngliche Anschauung des Charakters bringen. Hat sich denn der Dichter nicht ebenfalls das ganze Geflecht seiner poetischen Conception vor die Anschauung zu bringen und allseitig zu erweitern? Eine Rolle studiren heißt nimmermehr sich in unfruchtbare Grübeleien verlieren, sondern dieselbe vielmehr in ihrer eigenthümlichen Wesenheit auffassen und durchforschen. Ohne diese Thätigkeit wird und muß der Schauspieler bei der Darstellung einer Rolle stets im Dunkeln tappen, und die ganze Darstellung wird dann immer nur von der Zufälligkeit abhängen, ob er ursprünglich das richtige Bild in seiner Seele getragen hat. Es ist der größte Wahn, zu glauben, daß das Studiren einer Rolle, wenn es anders diesen Namen wirklich verdient, seiner künstlerischen Schöpfung Eintrag thun könne. Wohl aber wird sich sehr oft selbst bei einer genievollen Darstellung der Mangel des Studiums in seiner Darstellung rächen, und zwar dadurch, daß der Schauspieler Einzelnes im Sinne des Dichters trifft, Anderes dagegen vernachlässigt oder schief auffaßt. Ist die ursprüngliche Anschauung eines Charakters eine richtige und wahre, so löst sie naturlich die Wahrheit durch das Studium nimmermehr ein, wohl aber entzieht sich der Darsteller durch das Studium dem Reiche der Zufälligkeit, worin Wahres und Unwahres, Poetisches und Unpoetisches nachbarlich Kameradschaft halten. Allerdings soll der Zuschauer in der Darstellung des Schauspielers nicht die Schweißtropfen sehen, die ihm das Studium seiner Rolle gekostet hat, wohl aber soll er die Ueberzeugung gewinnen, daß hier ein Geist den Stoff beherrscht, und allseitig gestaltet hat. Sobald der Schauspieler durch das Studium einer Rolle die Wahrheit der Darstellung einbüßt, so ist dies nur der Beweis, daß er auf halbem Wege stehen geblieben, sich also in einem bloßen Calcül des Verstandes verloren, die Einheit des Charakters oder darüber eingebüßt hat. Je mehr sich der Schauspieler den Sinn für das Gesunde und Rechte offen hält, und sich nicht von einer grübelnden Sucht nach dem Absonderlichen beherrschen läßt, desto mehr wird das Studium der Rolle seine künstlerische Anschauung erheben und fördern. Gehen wir überhaupt davon aus, daß in aller Kunst es wesentlich darauf ankommt, alles Zufällige auszusondern und in das Reich des Nothwendigen zu erheben, so kann der Akt des Studirens auch den Schauspieler über den ganzen Umfang erheben, und ihm diejenige Sicherheit gewähren, durch welche er, innerhalb der Rolle stehend, sie doch zugleich in jedem Augenblicke beherrscht und überwacht.

Nehme daher kein Darsteller einen möglichen Irrweg, den das Studiren herbeiführen kann, für eine Rechtfertigung, sich des Studiums überhaupt entschlagen zu können.

H. Th. Rötscher.

Was versteht man in der Schauspielkunst unter einer richtigen Oekonomie der Mittel?

Bekanntlich spielen in der Schauspielkunst die Mittel, namentlich die Sprachmittel, eine sehr große Rolle, nur daß man sich in der Behandlung derselben noch viel zu wenig Rechenschaft giebt. Schöne und große Mittel sind ein seltenes Geschenk der Natur, was nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Zunächst bieten schöne und große Mittel aber noch gar keine Garantie für große Wirkungen dar, denn in der Kunst gilt Alles nur insofern der Geist davon wirklich Besitz genommen hat. Schöne und große Mittel dürfen also niemals in roher Natürlichkeit gelassen, sondern müssen begeistigt werden, so daß sie zu Offenbarungen des Geistes verwendet werden können. So hoch auch große Mittel anzu-

Anlagen sind, so gewährt es doch einen schmerzlichen Eindruck, wenn sie der Darsteller nur in roher Natürlichkeit walten läßt, und diese Gaben der Natur nicht in Formen des Geistes umzuwandeln gewußt hat. Sobald große und schöne Mittel nicht künstlich begeistigt worden sind, können sie auch in keiner Weise den Geist ausstrahlen, und müssen stets das schmerzliche Bedauern erwecken, daß der Darsteller diese Gaben der Natur nicht geistiger zu verwenden gewußt hat. Schöne und große Mittel müssen, wie wir sagten, in Besitz genommen, d. h. beherrscht werden, nur dadurch sind sie Eigenthum des Geistes. Der Darsteller hat also in der Beherrschung seiner Mittel vor Allem nicht aus den Augen zu lassen, daß er sich in dem Gebiete der Kunst bewegt, welche jeden Zeugen roher Natürlichkeit von sich ausstößt. Beherrscht werden aber Mittel nur dadurch, daß der Darsteller in jedem Augenblick über dieselben schalten und gebieten kann. Das heißt also, daß er sie stets verwenden kann, um künstlerische Absichten an den Tag zu legen. Die höchste Weisheit in der Beherrschung der Mittel wird nur darin bestehen, daß der Darsteller sie in ein richtiges Verhältniß zu einander setzt. Dies vermag er nur durch eine weise Oekonomie der Mittel! Nur durch sie kann er seine Mittel stets so vertheilen, daß dieselben in jedem Augenblick seinen künstlerischen Absichten dienen. In der richtigen Oekonomie der Mittel liegt also die erste Forderung: sie niemals über die Grenze hinaus zu führen, wo sie aufhören müssen künstlerisch zu wirken. Sobald der Zuhörer eine Ueberanstrengung der Mittel vernimmt, wird er augenblicklich aus seiner Illusion herausgerissen, und an die Bedürftigkeit der menschlichen Natur gemahnt, die er eben vergessen sollte. Wer schöne und große Mittel besitzt, muß sie stets so verwenden, daß er uns auch im höchsten Affect noch die Illusion macht, als habe er noch ein Aeußerstes erreicht, sondern Alme noch immer über das höchste Maß von Energie, welches wir vernommen, hinausgehen. Nur dadurch ist es möglich, daß sich der Zuhörer auch mitten im Wirbelwinde der Leidenschaft gefahrlos überlassen darf, überhaupt, daß er künstlerisch durch unschöne oder gar schreiende Töne nie verletzt werden wird. Man kann im Allgemeinen sagen, daß, sobald die Töne eine rohe Naturgewalt zeigen, sie unkünstlerisch und unschön sind, denn der Zuhörer wird keinen Augenblick vergessen, daß ein Geist zu ihm spricht, welcher die rohe Natur überwunden hat. Nur durch eine richtige Oekonomie in der Behandlung der Mittel vermag der Darsteller die Extreme von dem rührendsten Schmelz der Bitte und dem süßesten Liebesgeflüster bis zu den Donnertönen eines furchtbaren Affectes zu umspannen. Dadurch, daß er vom ganzen Umfang seiner Mittel Besitz ergriffen, ist der Darsteller allein sicher, keine rohen und unschönen oder wimmernden Töne anzuschlagen, sondern immer nur soviel Material des Tones zu verwenden, als nothwendig ist, um seine Absichten kund zu thun. Ein Darsteller, welcher eine völlig richtige Oekonomie seiner Mittel erlangt hat, der also in jedem Augenblick die Töne, deren er bedarf, frei und mit Willkühr anschlagen kann, wird auch mit voller Freiheit die ganze Scala der Leidenschaften durchlaufen können. Die Beherrschung der Mittel wird also immer nur darauf beruhen können, daß der Darsteller in jedem Augenblick frei über den ganzen Umfang seiner Mittel schalten, und sie im Dienste seiner Kunst verwenden kann. Daher erklärt sich denn auch das Geheimniß, daß geistreiche, künstlerisch gebildete Schauspieler selbst bei nur geringen Mitteln einen entschiedenen Sieg über Darsteller erringen, welche mit großen Mitteln ausgestattet, diese nicht in geistigen Besitz zu nehmen gewußt haben. Auch für dieses Gebiet gilt das unsterbliche Wort des Dichters: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut!“

A. Th. Rötscher

Kann ein Publicum im Gebiete der dramatischen Poesie künstlerisch erzogen werden?

Das Publicum ist zunächst nur eine vielköpfige Masse, ohne sonderliches Urtheil und ohne große Gedanken. Aber diese vielköpfige Masse kann erzogen werden. Was heißt das? Der Geschmack kann geläutert und veredelt werden. Dies ist vor Allem im Gebiete der dramatischen Poesie möglich. Es ist ziemlich leicht, den Geschmack zu verderben, aber wahrlich schwer, ihn wieder zu veredeln und zu einer künstlerischen Höhe zu steigern. Sobald man einmal ein Publicum an

ſchale, norddeutſche Koſt gewöhnt hat, iſt es leicht, es in ſeinen Anſprüchen herabzuſtimmen. Alles kommt in der Kunſt darauf an, das Publicum als ein kunſtſinniges zu behandeln. Setzt man das Publicum aber nicht als eine bildungsfähige Maſſe voraus, ſo kann man auch nichts zur Veredelung ſeines Geſchmacks thun.

Man muß daher dem Publicum die Ueberzeugung aufdringen, daß man es durch die Aufführungen des Beſten im Gebiete des Dramas ehrt, oder mit anderen Worten, daß man es nicht als eine rohe Maſſe behandelt. Setzt man aber das Publicum als eine kunſtſinnige Menge voraus, ſo wird ſich auch der Geſchmack des Publicums allmählig an das Beſſere, was man ihm bietet, gewöhnen, und es gegen das Schlechte und Unwürdige ſtrenger machen. Und darauf kommt es bei der Veredelung des Geſchmacks allein an, daß ſich eine impoſante Majorität bildet, welche den guten Geſchmack vertritt und das Unwürdige verwirft.,

Vom großen Schröder in Hamburg wird erzählt, daß er einſt, als das Publicum ein großes Kunſtwerk von Shakespeare, wenn wir nicht irren „Heinrich IV.," ſehr kalt aufgenommen hatte, dem Publicum nach der Vorſtellung erklärt habe, daß, da das Publicum den Werth dieſes Werkes noch nicht genugſam zu würdigen ſcheine, er es darum öfter wiederholen werde, um demſelben die Gelegenheit zu bieten, den Werth des Werkes zu würdigen.

Dieſe Erklärung macht dem großen Schröder die größte Ehre, denn ſie zeigt uns den Mann von der Größe ſeiner Aufgabe und der Bedeutung ſeiner Stellung erfüllt. Das Princip kann auch heute noch gelten! Der Vorſtand einer Bühne kann nur dann den Geſchmack veredeln, wenn er ſelbſt von einem edlen Geſchmack getragen iſt. Hat der Vorſtand dem Publicum erſt die Ueberzeugung aufgedrungen, daß er das Beſte will, daß die Veredelung des Geſchmackes bei ihm Ehrenſache iſt, ſo wird es dem Vorſtande auch mit Vertrauen entgegenkommen. Man muß ſich ſagen und davon durchdrungen ſein, daß das Vortreffliche in der Kunſt wohl eine Zeit lang verkannt werden kann, daß es ſich aber zuletzt doch Bahn brechen muß. Ziehe man das Publicum in der Vorausſetzung groß, daß der Sinn für das Gute und Vortreffliche nicht erſtorben iſt, daß er nur erweckt werden müſſe, um ſich ſiegreich Bahn zu brechen, und man wird bald die Früchte ſolcher Vorausſetzung ernten.

H. Th. Rötſcher.

Die Kunſt des Erzählens in der dramatiſchen Poeſie.

Nur wenige Schauſpieler verſtehen künſtleriſch zu erzählen, und doch iſt dieſes eine Sache von der größten Wichtigkeit, der der Darſteller eine beſondere Sorgfalt zuwenden ſollte. Die erſte Bedingung einer künſtleriſchen Erzählung iſt die ſinnliche Klarheit des Erzählten, d. h., daß Alles in der Erzählung in ſeinem Rechte komme, und nichts darin übereilt oder verwiſcht werde. Natürlich muß der Erzähler ſich ſeine Erzählung klar gruppiren, ſie zerfällt ihrer Natur nach in die drei Abſchnitte: des Eingangs, in die Hauptmaſſe oder den eigentlichen Kern der Erzählung und in den Abſchluß derſelben. Erſt wenn ſich der Erzähler der höchſten ſinnlichen Klarheit in der Auseinanderſetzung befleißigt hat, kann derſelbe an eine künſtleriſch geformte Erzählung denken. Hier hat derſelbe nun zunächſt zu erwägen, wo und unter welchen Verhältniſſen er erzählt. Er wird anders erzählen vor dem Könige und einem erlauchten Kreiſe, anders vor Freunden. Schon dieſe Verhältniſſe werden den Grundton färben. Ferner wird er erwägen, ob er eine Trauer- oder Freudenbotſchaft zu berichten hat. Auch dies wird den Grundton färben. Endlich wird er in Erwägung zu ziehen haben, ob der Erzähler bei ſeinem Berichte ein perſönlich betheiligter, oder nur ein Berichterſtatter iſt. Auch dies wird eine weſentliche Modification des Grundtons bedingen. Das Geſagte wollen wir nun an einigen muſtergültigen Erzählungen claſſiſcher Dramen noch mehr zum Bewußtſein bringen. Wir beginnen mit der Erzählung des lothringiſchen Ritters Raoul in Schiller's „Jungfrau von Orleans." Derſelbe berichtet vor dem Könige, umgeben von ſeinen Großen, den erſten völlig unerwarteten Sieg, welchen die Franzoſen ſeit langer Zeit über die Engländer davon ge-

tragen haben. Zugleich erzählt er uns das erste Auftreten der Jungfrau als Führerin der Franzosen, und schildert zugleich die begeisternde Kraft ihrer Führung. Man wird es dem Naoul daher anfühlen müssen, daß er selbst von seiner Botschaft freudig ergriffen ist, und daß er die Schilderung des Treffens als ein innerlich dabei Betheiligter macht.

Schwieriger scheint es als diese Erzählung ist die Erzählung des schwedischen Hauptmanns in Schiller's „Wallensteins Tod." Terzetto berichtet der Prinzessin Thekla den Kampf der Kaiserlichen mit den Schweden, in welchem Max Piccolomini seinen Tod gefunden. Auch der schwedische Hauptmann hat zunächst die Aufgabe, seiner Erzählung die höchste sinnliche Klarheit zu geben, und namentlich den Sturz und Untergang des Piccolomini mit der höchsten Wahrheit hinzustellen. Dem Schluß seiner Erzählung von der Bestattung des Piccolomini werden wir ihm eine schmerzliche Rührung über den Untergang des jugendlichen Helden anfühlen müssen, obgleich er zur nicht weiß, wie tief das Gemüth der Thekla dabei betheiligt ist. Der Ausgang der Erzählung kann nicht edel genug gesprochen werden, und darf sogar eine gewisse Feierlichkeit verrathen. Die Erzählung des Theramen in der „Phädra" von Racine fordert eine entschieden künstlerische Reife. Theramen berichtet dem Theseus die Kunde von dem unglücklichen Ende des Hippolyt. Da Theramen, als der ehemalige Erzieher des Hippolyt, persönlich bei diesem Untergange seines Zöglings betheiligt ist, so wird man auch seiner ganzen Erzählung den schmerzlichen Ausdruck seines Gemüthes anhören müssen, der sich in dem Bericht des entsetzlichen Endes des Hippolyt bis zur Erschütterung steigert. Man wird durchweg aus diesen Tönen heraushören müssen, wie viel sein Gemüth bei dieser Erzählung selbst leidet, und wie tief seine Seele bewegt ist.

Die Erzählung des Othello ist nicht ohne Schwierigkeit. Sie ist darum von so großer Wichtigkeit, weil sie das erste beredte Zeugniß von der ganzen Persönlichkeit des Helden giebt, vor Allem fordert sie die höchste Einfachheit des Ausdruckes, denn es soll durch sie der Mann vor uns stehen, der im Lagerleben groß geworden, nichts von rhetorischer Kraft oder gar Schmeichelrederei in sich trägt. Man muß es dem Othello anhören, daß es ihm nur um die Wahrheit zu thun ist; wenn Othello im Verlauf der Erzählung auf Desdemona kommt, wollen wir ihm eine hohe männliche Rührung anfühlen, welche unwillkührlich seine Stimme bewegt, ohne daß jemals der Ton sentimental oder gar weinerlich würde.

Eine besondere Schwierigkeit bietet die Erzählung des Beaumarchais in Goethe's „Clavigo" dar. Die Schwierigkeit liegt darin, daß Beaumarchais, so aufgeregt auch sein Gemüth ist, diese Aufregung doch auf das Zweckdienliche zu verhüllen strebt und daher eine Ruhe erkünstelt. Nur in einzelnen Momenten dieser Erzählung wird man dem Beaumarchais die Aufregung anfühlen müssen, welche es ihm kostet, ruhig und nicht aufgeregt zu erscheinen. Je mehr der Darsteller es vermag, in der scheinbar ruhigen Erzählung die innere Aufregung durchscheinen zu lassen, desto mehr wird er im Geist der Situation sprechen.

Es bleibt uns noch zweier Erzählungen zu gedenken, welche weiblichen Persönlichkeiten angehören: der Erzählung der Lady Milford in Schiller's „Kabale und Liebe" und der Iphigenia in Goethe's „Iphigenia."

Lady Milford will durch ihre Erzählung zeigen, wie, trotz ihrer Verirrung, doch der ächt menschliche Kern in ihr unangetastet geblieben ist. Man wird ihr allerdings im Anfang der Erzählung dem Ferdinand gegenüber eine gewisse Anstrengung anfühlen, aber vor Allem muß es ihr doch darauf ankommen, daß Ferdinand das Bild ihrer Persönlichkeit in der vollsten Wahrheit und Reinheit empfange. Es liegt daher im Sinne der Lady, von der Erzählung jeden rhetorischen Schwung oder gar jeden Anflug von Koketterie mit hochherzigen Empfindungen fern zu halten. Je inniger, prunkloser sie erzählt, desto mehr wird sie ergreifen, zeigt sie uns nur während ihrer Erzählung in jedem Augenblicke die edle Natur, welche den ächt menschlichen Kern gerettet hat.

Die Iphigenia soll uns in ihrer großen Erzählung zum Thoas das Bild der idealen griechischen Jungfrau offenbaren. Sie muß daher die höchste antike Einfachheit mit dem Ausdruck des Gemüths vereinigen, der uns zeigt, wie tief sie selbst von den Freveln in ihrem Hause ergriffen ist. Diese innere Erregung wird sie natürlich so lange hinter die antike Ruhe zurückdrängen, bis wir sie endlich in dem Berichte der Verbrechen im Hause des Atreus selbst erschüttert sehen. Daher sie auch diesem letzten Theil der Erzählung eine große innere Gemüthsbewegung zutheilen muß. Schließlich müssen wir noch der humanischen Erzählung gedenken, worunter wir eine solche verstehen, welche einen tiefen und gedankenvollen Kern einschließt und verhüllt. Das höchste Muster dieser Art ist das Märchen von den drei Ringen, welches Nathan dem Sultan Saladin als Antwort auf seine Frage nach dem rechten Glauben vorträgt. Zunächst darf Nathan keinen Augenblick vergessen, daß er, wie der vorhergehende Monolog be-

werk, dies Märchen improviſirt; daß es alſo nicht ſchon im Anfang als ein fertiges Werk vor ſeiner Seele ſteht. Der Ton des Märchens fordert nun die höchſte Einfachheit in der Auseinanderſetzung. Nur am Schluß, wenn Nathan den Richter ſprechen läßt, wollen wir ihn von der erhabenen Idee des Humanismus, welcher dieſe ganze Erzählung zum Inhalt hat, ſelbſt ergriffen und begeiſtert ſehen. Nathan wird daher dem Schluß ſeines Märchens etwas Prophetiſches leihen müſſen, wodurch er die Zuhörer nicht minder ergreift, als den Sultan, deſſen tiefe Bewegung und Erſchütterung wir aus dem Vortrage des Nathan begreiflich finden ſollen.

H. Ch. Kätſcher.

Die Bedeutung des Bruder Martin in Goethe's „Götz von Berlichingen."

In den genialen Zügen, welche dieſes merkwürdige Schauſpiel, in welchem ſich die Begeiſterung des Jünglings mit der Beſonnenheit des Mannes durchdringen, darbieten, gehört unſtreitig auch die Geſtalt des Bruder Martin. Man geht in der Regel ſehr flüchtig über dieſelbe hinweg und ahnt kaum, wer eigentlich darunter verborgen iſt. Bruder Martin iſt kein anderer als Martin Luther aus der Zeit, in welcher derſelbe noch Auguſtiner Mönch war. Kann er ſich auch durchaus noch nicht als Reformator darſtellen, ſo fühlt man ihm, und das iſt die Hauptſache, durchgängig das Mißbehagen über ſeine mönchiſche Stellung an. Ueberall blickt ſein Unmuth über die Entſagung von der Welt, namentlich von den ſittlichen Familienfreuden, zu deren Entbehrung er als Mönch verurtheilt iſt, hindurch. Weiter konnte der Dichter in der Zeichnung des Auguſtiner Mönches nicht gehen. Seine Freude, ja ſein Entzücken, als er erfährt, daß der Mann, welcher ihm die Hand gereicht, Götz von Berlichingen ſei, iſt das Entzücken des Bruder Martin über den Anblick eines thatkräftigen Mannes, zu dem die Bedrängten flüchten und der ſich ganz auf ſeine eigenen Füße geſtellt hat, der ſich in ſeiner Glaubensbegeiſterung kühn einer Welt gegenüberſtellt, und aus dem man, wenn die Verhältniſſe es nothwendig machen, den Heros herausfühlt. Es iſt für den Mangel an Intelligenz bezeichnend, wie frivol mit dieſem Bruder Martin in der Regel bei der Aufführung umgegangen wird. Die Rolle wird meiſt einem kaum dem Statiſtenheer entlaufenen Schauſpieler anvertraut und Niemand denkt daran, denſelben klar zu machen, welche große geſchichtliche Perſönlichkeit er zu repräſentiren hat. Der Hauptgrund liegt wohl darin, daß Director und Regiſſeur ganz gedankenlos über den Bruder Martin hinweggehen.

H. Ch. Kätſcher.

Aufklärung einer dunkeln Stelle in Goethe's „Clavigo."

Die Stelle, welche wir meinen, befindet ſich in der berühmten Unterredung zwiſchen Clavigo und Carlos im vierten Akte des Stückes. Carlos erwidert nämlich dem Clavigo auf deſſen Aeußerung, daß Carlos wohl der Mann ſei, ein ſolches Poſſenſpiel, wie die Verbindung des Clavigo mit Maria Beaumarchais, zu Ende zu führen: „Wenn ich, der ich dabei war, als dem Erſten unter den Menſchen die hellen Angſttropfen vor der Stirne ſtanden, wenn ich ein ſolches Poſſenſpiel nicht zu Ende führen wollte." Wer iſt hier unter dem Erſten unter den Menſchen verſtanden? Nur eine große hiſtoriſche Perſönlichkeit kann gemeint ſein, ſonſt wäre die Stelle Unſinn, und muß dieſelbe ein Zeitgenoſſe

des Carlos gewesen sein. Nur Friedrich der Große ist es, den auch Carlos sehr wohl kennen konnte, und glauben wir, daß diese Worte auf den Ueberfall bei Hochkirch hindeuten sollen, wo dem großen König wohl die hellen Angstropfen auf dem Gesichte gestanden haben können. Aber wir geben diese Erklärung nur für eine Vermuthung, und sind gern bereit, dieselbe gegen eine bessere aufzugeben, denn die Auslegung dieser schwierigen Stelle lohnt sich wohl der Mühe.

H. Th. Kötscher.

Warum muß in „Romeo und Julia" Graf Paris durch den Arm Romeo's fallen?

In der dramatischen Poesie hat der Zweikampf nur dann eine Berechtigung, wenn durch ihn, d. h. durch seinen Ausgang, ein hohes, geistiges und sittliches Recht besiegelt wird. In der dramatischen Poesie kann also der Ausgang des Zweikampfs nicht, wie im Leben, von der größeren Geschicklichkeit und der Waffenführung abhängen, so daß etwa auch ein gerade entgegengesetztes Resultat möglich wäre. Verhielte es sich so, so könnten etwa an der Stelle Richard's III., Macbeth's und Edmund's in „König Lear" auch ihre Gegner, Richmond, Macduff und Edgar, fallen.

Wie verhält es sich nun mit dem Zweikampf zwischen dem Grafen Paris und Romeo in „Romeo und Julia" im Grabgewölbe der Capulets? Nicht anders, als bei den bereits gedachten Beispielen. Auch in ihrem Zweikampf siegt ein höheres Recht!

Graf Paris, welcher um Julia's Hand geworben, hat sich dazu der Einwilligung des alten Capulet, des Vaters der Julia, versichert. Der väterliche Wille war dem Grafen Paris dafür das Entscheidende. Die freie Zustimmung Julia's erschien ihm dagegen gleichgültig. Und doch ist dieselbe kein minder berechtigter Factor, als der väterliche Wille. Aus den kalten, gemessenen Worten, welche der Graf Paris in der Unterredung mit Julia empfing, mußte ihm klar werden, daß er zu seiner Verbindung mit Julia nicht ihre freie Zustimmung habe. Dennoch beharrt er auf dieser Verbindung! Indem Graf Paris also die freie Zustimmung Julia's für etwas Gleichgültiges erklärt, verletzt er das Recht der freien Innerlichkeit. Das aber hat Romeo für sich, denn kraft dieses Rechtes ist Romeo der Gemahl Julia's. Gegen dieses vom Grafen Paris verletzte Recht der Innerlichkeit Julia's kehrt sich nun Romeo und sein Sieg über Paris ist recht eigentlich ein Gottesurtheil! Nirgends waltet bei Shakespeare ein blinder Zufall, sondern stets triumphirt bei ihm das sittliche Recht und die Vernunft der Sache.

H. Th. Kötscher.

Warum hat Shakespeare dem Romeo vor seiner Leidenschaft zu Julia eine Neigung für Rosalinde gegeben?

Es kann zunächst seltsam erscheinen, daß Shakespeare in einem Werke, welches die Liebe in ihrer höchsten Blüthe verherrlicht, seinem Helden noch vor seiner Leidenschaft für Julia eine andere Neigung gegeben hat. Man könnte sagen, daß Shakespeare das Pathos für dieselbe dadurch abgeschwächt habe. Die Sache verhält sich aber durchaus anders. Die Neigung Romeo's zu Rosalinden vor seiner Leidenschaft für Julia ist vielmehr ein feiner, doch zugleich genialer Zug des großen Dichters. Vergegenwärtigen wir uns nur, daß Shakespeare in Romeo den Genius der Liebe selbst verherrlicht hat, denn er lebt nicht blos für Julia, er weiß auch für dieselbe zu sterben. Nun ist aber Romeo eine wesent-

lich liebebedürftige Natur, welche eine unendliche Sehnsucht nach einem wahlverwandten Wesen hat. In dieser seiner Liebebedürftigkeit fällt seine Neigung zuerst auf Rosalinde: sie erscheint also als ein erster Versuch, ein Object für seine Liebebedürftigkeit zu finden. Aber seine unerwiderte Neigung zu Rosalinde zeigt bald, daß er sich in einem Wahn befunden hat, und daß Rosalinde durchaus nicht die wahlverwandte Natur ist, welche sein Gemüth sucht. Erst beim Anblick Julia's stehen alle seine Kräfte zugleich in Blüthe. Vor ihrem Zauber verschwindet sogar die Erinnerung an Rosalinde! Erst in Julien fühlt er sich völlig heimisch, weil er gewiß ist, in ihr das einzige Geschöpf gefunden zu haben, welches seiner liebebedürftigen Natur genügen kann. Seine Neigung für Rosalinde ist also gleichsam nur eine Vorstudie, ein Versuch, um sich in seiner unendlichen Liebebedürftigkeit zu befriedigen. Dies Gefühl gewinnt Romeo erst beim Anblick Julia's.

Diese verfehlte Anstrengung in seiner Neigung für Rosalinde muß ihm also, als die Sonne Julien's diese leichte Flamme vernichtet hat, als ein Wahn erscheinen. Aber es ist ein Wahn, welcher uns einen Blick in Romeo's tiefe Natur thun läßt. Die Neigung Romeo's für Rosalinde gleicht dem verfehlten Versuche eines Herrschergenies, welches, ehe es zur vollen Entfaltung seines Genies gelangt, einen vergeblichen Versuch macht, sich zur Herrschaft zu bringen, ein Versuch, in welchem sich aber immer schon seine privilegirte Natur für das Herrschen ankündigt. Die Neigung Romeo's für Rosalinde erscheint daher als ein wahrhaft genialer Zug Shakespeare's, denn er ist die eigentliche Folie für sein Verhältniß zu Julia. Auch hier zeigt sich wieder, wie eine wirkliche Vertiefung in Shakespeare Dasjenige rechtfertigt und als wahrhaft poetisch begreift, was auf den ersten oberflächlichen Blick ein Fehler und eine Verwirrung zu sein scheint.

H. Th. Rötscher.

Worin liegt die Anziehungskraft zwischen Hamlet und Ophelia?

Es ist gewiß der Mühe werth, die obige Frage aufzuwerfen und dieselbe aus der Natur der beiden Persönlichkeiten heraus zu beantworten.

Man braucht sich nur in dem Kreise der Shakespeare'schen Frauengestalten umzusehen und man wird sogleich inne werden, daß keine derselben an die Stelle der Ophelia treten könnte. Weder die von Humor sprudelnde Porzia, noch die phantasiereiche, liebeglühende Julia, noch die zarte, hingebende Desdemona konnten in so inniger Beziehung zu Hamlet gedacht werden, als Ophelia. Wodurch ist nun gerade Ophelia eine solche Natur? Sie erscheint uns zunächst als eine Persönlichkeit von hoher Sinnigkeit und gerade dadurch vor Allem geeignet, sich an eine geistig überlegene Gestalt wie Hamlet aufzugeben. Sie fühlt sich ihm durch ihre Sinnigkeit und ihr ganzes knospenhaftes Wesen verwandt. Sie vermag sein Leiden wie seine Freuden zu durchleben und sich in die innerste Werkstatt seines Gemüthes hineinzufühlen.

Durch ihre Sinnigkeit wird nun Hamlet vorzugsweise von Ophelia angezogen, weil er sich hier von einer wahlverwandten Natur verstanden fühlt. Eine geistig überwachtige Natur würde Hamlet nicht zu fesseln vermocht haben, sondern hätte ihn eher in sich hineingedrängt. In Ophelia's Nähe aber genießt er den vollen Duft echter schöner Weiblichkeit und fühlt sich in ihrem Umgange heimisch und befriedigt. Da Ophelia die ganze Tiefe von Hamlet's Schmerz über die leichtsinnige zweite Ehe der Mutter nicht ermessen kann, so vermag sie auch seine Erbitterung und Geringschätzung des weiblichen Geschlechts nicht zu verstehen. Der Prinz erscheint ihr also als ein zwar hochbegabter, aber doch innerlich zerstörter Geist, welchen sie sich zur Gesundheit wieder aufzuwinden nicht fähig fühlt. Sie vermag daher wohl seine schmerzlichen Regungen zu durchleben, aber sich nicht mit ihm zu einer völligen Wahlverwandtschaft zusammen zu schließen.

Zu diesem Ophelia beeinträchtigenden schmerzlichen Gefühle tritt nun, sie ganz zerstörend, der furchtbare Schlag hinzu, daß ihr Vater von der Hand des Geliebten getödtet worden ist. Diesem furchtbaren Schlage entgegen Ophelia und da sie denselben keinen Widerstand entgegen zu setzen hat, so wird sie dem Wahn-

sinne überliefert. Der Wahnsinn Ophelia's ist also das Zeugniß ihrer Ohnmacht gegen die Schläge des Geschickes; er wirkt aber darum so rührend und so erschütternd zugleich, weil er sich als das furchtbare Verhängniß darstellt, welches über diese edle Natur hereingebrochen ist. Nur durch den Mangel an Widerstand kann der Wahnsinn dieses seelenvolle Mädchen ergreifen und sie unterwerfen, und sich als das einzige poetische Schicksal für diese Natur bewahrheiten.

H. Th. Rötscher.

Abhandlungen zum Verständniß von Shakespeare's „König Lear."

Worin liegt in Shakespeare's „König Lear" der tiefe Widerwille des Grafen Kent gegen den Haushofmeister Oswald begründet?

Die Thatsache, daß Graf Kent im „Lear" von dem tiefsten Widerwillen gegen den Haushofmeister Oswald erfüllt ist, wird wohl Niemand bestreiten. Bei ihrem Zusammentreffen im Anfang des zweiten Aktes überschüttet der Graf Kent den Oswald mit einem wahren Hagel von Schimpfreden und wir fragen wohl billig, worin ist dies begründet?

Vergegenwärtigen wir uns, daß Kent im ersten Akt der Tragödie als Opfer seiner Freimüthigkeit gegen den König fällt, indem er den Fluch von dem Haupte der Cordelia abwenden will. Seine Hingebung und Treue für den König bestimmt aber den verbannten Kent, unter dem Schutze der Verkleidung seine Dienste anzubieten.

Nun ist es sehr natürlich, daß dem edlen Kent, welcher der ächten Treue ein solches Opfer bringt, nichts entsetzlicher und widerwärtiger ist, als das Zerrbild der Treue, welches er im Haushofmeister Oswald sieht. Während der ächten Treue Alles am Wohle des geliebten Herrn liegt, giebt sich das Zerrbild der Treue in Oswald zur schurkischen Dienstbeflissenheit gegen seine Herrin Goneril her, indem er jedem ihrer Winke nachzukommen bemüht ist. Kent dagegen, als das Muster ächter Treue, hat stets nur das Wohl seines Herrn vor Augen. Der tiefe Ingrimm Kent's gegen Oswald ist also der Grimm der ächten Treue und Hingebung gegen ihr Zerrbild in Oswald.

H. Th. Rötscher.

Warum geht die Gestalt des Narren in „König Lear" nicht durch die ganze Tragödie hindurch?

Man wird die hier aufgeworfene Frage wohl nicht überflüssig finden, sondern in ihrer Beantwortung vielmehr die künstlerische Weisheit Shakespeare's anerkennen.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst die große Bedeutung des Narren. Er ist dazu bestimmt, dem Könige den Spiegel der Wahrheit vorzuhalten und er vollbringt dies selbst auf die Gefahr, dem Könige zu mißfallen. Er ist daher zuweilen auch der bittere Narr. Durch seine Liebe zum Könige überdauert er alle Schicksalswechsel und hält sogar in jener furchtbaren Nacht, wo der König den Elementen Preis gegeben ist, bei demselben aus, um das Herzweh desselben hinwegzuscheuchen. Aber der Narr kann in dieser Stellung nur so lange verharren, als der König ihn verstehen kann. Sobald sich die Nacht des Wahnsinns über den König gelagert hat, muß auch die Stellung des Narren zu ihm aufhören.

Als der König im ersten Anfall des Wahnsinns die sinnlosen Worte spricht: „Wir wollen uns Mittag

zu Abend speisen," erwidert der Narr auf diese Rede mit den Worten: „Und wir wollen um Mittag zu Bett gehen." Offenbar kündigen diese Worte das nahe Ende des Narren an, welcher am gebrochenen Herzen stirbt, da er dem geliebten Herrn nichts mehr sein kann. Der Narr sagt also in diesen Worten, wir wollen in der Fülle des Lebens zu Grabe gehen. Es sind die letzten Worte, welche der Narr überhaupt spricht und mit welchen er von uns scheidet. Je umdüsterter der Geist des Königs wird, um so weniger kann also auch der Narr in seiner Stellung bei ihm verharren. Er scheidet offenbar mit den angeführten Worten vom Könige, weil er fühlt, daß er ihm nichts mehr sein kann, und da ihn die Liebe für den König so lange aufrecht erhalten, als dieser ihn verstehen konnte, so stirbt der Narr auch den ganzen Gehalt seines Lebens in dem Augenblicke aufgeschüttet, als der Wahnsinn den König ergriffen hat. Wir ahnen also in den letzten Worten des Narren, den nahen Tod des treuen Narren, welcher seine Lust am Leben mehr haben kann, seitdem der Geist seines geliebten Herren sich völlig verfinstert hat.

H. Ch. Rötscher.

Wodurch hat Shakespeare in „König Lear" den Tod der Cordelia begründet?

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob Cordelia, welche an der Spitze eines Heeres nach England geht zum Schutze des gemißhandelten Vaters, nur durch die Willkühr des Dichters zu Grunde geht, daß vielmehr die Gerechtigkeit gebiete, sie am Leben zu lassen. Dem ist aber nicht so. Shakespeare ist vor Allem Engländer. Als solcher empfindet er jedes seinem Vaterlande widerfahrene Leid mit tiefem Schmerze. Als Engländer sieht er also jeden sein Vaterland mit Krieg überziehenden Gegner als Feind seines Vaterlandes an, welcher dem Untergange geweiht werden müsse. So berechtigt nun einerseits das Unternehmen der Cordelia ist, den alten König durch Waffengewalt zu schützen, so wird doch dadurch immer über sein Vaterland ein Wehe gebracht. Am wenigsten aber darf dies in seinen Augen eine Engländerin. Die Schuld der Cordelia ist also in Shakespeare's Augen offenbar die, daß sie als Engländerin ihr Vaterland, wenn auch zu einem berechtigten Zwecke, mit Krieg überzieht. In der Gefangennehmung der Cordelia und in ihrem darauf durch Edmund gebotenen Tod feiert nun der Engländer einen Triumph über den Feind des Vaterlandes. Cordelia muß also sterben, weil sie die Leiden des Krieges über ihr Vaterland bringt. In ihrem Tode befriedigt sich daher nur der englische Dichter, welcher die Feinde seines Vaterlandes dem Untergange weiht.

H. Ch. Rötscher.

Worin liegt die tragische Bedeutung des Todes des Herzogs von Cornwall von der Hand seines Dieners am Schlusse des dritten Aktes der Tragödie?

Der Tod des Herzogs von Cornwall ist viel bedeutungsvoller, als er vielleicht auf den ersten Anblick erscheint. Vergegenwärtigen wir uns zunächst, daß am Schlusse des dritten Aktes die sittliche Weltordnung zertrümmert erscheint, ja, daß allein das Verbrechen triumphirt und in der gottverlassenen Welt herrscht. Um nicht völlig an der Macht der sittlichen Weltordnung zu verzweifeln, bedarf es eines Zeichens, welches uns dieselbe noch als existirend anzeigt. Dieses Zeichen einer noch

nicht völlig zertrümmerten sittlichen Weltordnung zieht uns der Tod des Herzogs von Cornwall, welcher von einer Seite herkommt, von wo wir es am allerwenigsten ahnten. Ein Diener des Herzogs mahnt ihn, abzustehen von der unnatürlichen Rache am alten Glosster für dessen Anhänglichkeit an den König. Der Herzog sieht in dieser Ermahnung des Dieners nur eine Empörung. Er zieht sein Schwert, um den Diener zu durchstoßen. Dasselbe geschieht von Seiten des Dieners zu seiner Vertheidigung, und der Herzog fällt also von der Hand des Dieners.

Und was bedeutet nun dieser plötzliche Tod? Nichts Geringeres, als daß noch eine sittliche Ordnung existirt, wo man schon an ihr zu verzweifeln angefangen hatte. Die Ermahnung des Dieners und der Tod des Herzogs von der Hand desselben beweisen, daß das Rechtsgefühl noch nicht völlig erloschen ist, sondern sich noch in den unteren Schichten der Gesellschaft lebendig erhalten hat. Daß dies in dem Augenblick eintritt, wo die Welt völlig gottverlassen erscheint, ist ein Zeugniß, daß ein sittlicher Geist überhaupt noch waltet, daß wir also Vertrauen fassen dürfen, daß derselbe sich aus der Zertrümmerung wiederherstellt. Der Zuschauer scheidet also am Schlusse des dritten Aktes mit der Gewißheit, daß eine sittliche Weltordnung noch lebendig ist.

H. Th. Rötscher.

Das Bibliographische Institut für ausländische Classiker in Hildburghausen.

Dieses Institut hat sich das schöne Ziel gesetzt, die classischen Schätze der Literatur des Auslandes in gelungenen Uebertragungen auf deutschen Boden zu verpflanzen, und hat uns in dieser höchst anerkennenswerthen Thätigkeit schon durch verschiedene Werke aus der englischen und französischen Literatur beschenkt, die durch ihre treffliche Uebertragung wohl geeignet sind, unser volles Interesse in Anspruch zu nehmen. Dies gilt besonders von den unsterblichen Werken Shakespeare's, von denen uns „Hamlet" von Seeger, „Macbeth" und „Romeo und Julia" von Jordan vorliegen. Der kürzlich verstorbene Uebersetzer des „Hamlet," Seeger, hatte sich dieser schwierigen Aufgabe mit großem Fleiße unterzogen und wenn sie uns auch nicht die Schlegel'sche Uebertragung vergessen läßt oder gar überflüssig macht, denn diese wird immer der Stolz Deutschlands bleiben, so verdient sie doch unsere große Anerkennung. Jordan hat uns mit „Macbeth" und der unsterblichen Liebestragödie „Romeo und Julia" beschenkt. Der Uebersetzer hatte hier gerade einen besonders schwierigen Stand, indem die Uebersetzung von „Romeo und Julia" auch zu den vollendetsten Arbeiten Schlegel's gehört und mit dem Duft und dem Zauber des Originals wetteifert. Aber die Gerechtigkeit fordert, daß wir auch der gegenwärtigen Uebersetzung anerkennend gedenken, daß sie oft mit großem Glücke bemüht gewesen ist, den Zauber der Liebesscenen wiederzugeben: daß sie sich von allem Prosaischen, oder gar Platten völlig frei zu halten gewußt hat. Dabei sind die humoristischen Scenen nicht zu kurz gekommen, sondern geben durch ihren kernigen Ton den Geist derselben gut wieder. Genug, das Bibliographische Institut geht in der Ausführung seines Unternehmens factisch einen soliden Weg und hält sehr angemessen die Mitte zwischen einer steifen und wörtlichen, den Geist des Originals vernichtenden und einer zu freien und willkührlichen Uebersetzung. Wenn dasselbe den späteren Werken auch die gleiche Sorgfalt zuwendet, so wird das Institut in kurzer Zeit Deutschland wirklich mit herrlichen Schätzen des Auslandes bereichern und man wird dem Unternehmen nirgends den Vorwurf machen können, daß es, um mit Cervantes zu reden, umgelehrten Tapeten gliche. Die Uebersetzungen der Werke aus der französischen und italienischen Literatur behalten wir uns noch vor zu besprechen. An den Uebersetzungen betheiligen sich: Jordan, Seeger, Lobedanz, Strodtmann, Bischoff, Ehrenthal, Hartmann, Kurz, Rapp, Laun, A. Cornelius, Fr. Spielhagen, Herzberg, Zoller, Eitner, Altmüller, Bautsch und E. Schröder.

H. Th. Rötscher.

Carl Fichtner.

Eine Skizze ſeines Lebens und künſtleriſchen Wirkens von H. C.

(Wien bei Tuermak.)

Es iſt uns eine angenehme Pflicht, die Aufmerkſamkeit der Kunſtfreunde auf dieſe uns aus Wien zugegangene Schrift hinzuleiten. Dieſelbe leiſtet eigentlich mehr, als ihr Titel zunächſt verheißt, denn ſie giebt uns ein beredtes Bild der künſtleriſchen Eigenthümlichkeit Fichtner's und hat es vermocht, das Bild des Künſtlers zu lebendiger Gegenwart in uns zu erheben. Durch die ganze Schrift geht eine ſchöne Wärme für die Kunſt und den Künſtler und nirgends verleugnet ſich das Talent, einen Künſtler in ſeiner ſpecifiſchen Eigenthümlichkeit aufzufaſſen. Man kann jedem Künſtler nur Glück wünſchen, alſo gewürdigt zu werden. Die Freunde Fichtner's werden ihre eigenen Anſchauungen in der Schrift wiederfinden und ferner ſtehende Kreiſe werden in ihr ein ſchönes und bedeutendes Bild einer edlen Künſtlernatur begrüßen. Die Schrift iſt aus einem Guſſe, durchweg getragen von Einſicht und Begeiſterung für die Sache und iſt ein würdiges Denkmal für Fichtner und ehrt eben ſo ſehr den Verfaſſer wie den Künſtler. Wir zweifeln nicht, daß ſich dieſe Broſchüre einen weiten Leſerkreis gewinnen wird, denn Niemand wird die Schrift unbefriedigt aus den Händen legen. Dieſer Empfindung Worte zu geben, war der Zweck dieſer Beſprechung hier.

H. Th. Rötſcher.

Shakespeare-Galerie.

Wir können nicht unterlaſſen in dieſen Blättern auf die ſeit Kurzem erſchienene Shakespeare-Galerie, welche alle hervorragenden dramatiſchen Perſönlichkeiten ſeiner Werke umfaßt, aufmerkſam zu machen. Das Format iſt allerdings nur klein, aber der Sinn, von welchem dieſe Bilder erfüllt ſind, ſehr anerkennenswerth. Wir machen daher gern auf ein Unternehmen aufmerkſam, welches geeignet iſt, den unendlichen Reichthum der Shakespeare'ſchen Geſtalten zu vergegenwärtigen und dieſen Zweck erreicht die Shakespeare-Galerie. Denkt man ſich auch manche dieſer Shakespeare-Geſtalten nach charakteriſtiſcher als ſie uns hier erſcheinen, ſo iſt doch das Streben, welches dieſe Shakespeare Galerie hervorgerufen hat, wieder ein Zeugniß der täglich wachſenden Verehrung für den größten Dichter aller Völker und aller Zeiten. Unter den dramatiſchen Geſtalten heben ſich durch Charakteriſtik und poetiſche Wahrheit beſonders hervor: Hamlet, Ophelia, Richard III., König Lear, Romeo und Julia, Miranda und Fernando, die Söhne Eduard's, Othello und Desdemona. Den Verehrern und Kennern des großen Dichters iſt dieſe Shakespeare-Galerie gewiß von großem Intereſſe. Möge ſie eine weite Verbreitung finden.

H. Th. Rötſcher.

Ein Gedenkſtein für das Grab von T. A. Burghardt

von J. H. Pahlmann.

Legt prunkend keinen Marmorſtein
Auf jenes Grab, darin ein müdes Herz,
Das einſt gekloppt in eines Dichters Bruſt,
Den Frieden fand nach herbem Lebensſchmerz.

Laßt Staub zu Staub des Leibes irdiſch Theil;
Beugt ſtill euch vor des Todes Majeſtät!
Meint ihr, es ſei geſühnt der Menſchen Schuld,
Wenn auf dem Grab' in Gold der Name ſteht?

Kühn rang der Arme nach des Ruhmes Kranz —
Und tiefe Noth nur war des Kampfes Preis.
Nicht ſeinem Staub, nein, ſeinem Dichtergeiſt
Gebt reuevoll das heil'ge Lorbeerreis.

Nehmt als Vermächtniß „Iphigenia“ auf,
Des Dichters Lied iſt ſeiner Seele Kern!
In ſeinem Werke lebt der Todte fort,
Es ſtrahlt von ſeinem Grab als Friedensſtern.

Und gleich der Jungfrau, die ſein Mund beſang,
Wird er von ſeines Schickſals Opferſtein,
Durch ſeiner hehren Muſe Götterhand,
Zu neuem Leben uns gerettet ſein.

Doch wollt ihr wahrhaft ehren jenes Grab:
Laßt Segen d'raus den Lebenden erblüh'n,
Gebt armen Dichtern euren Liebeszoll,
Die heute kämpfen mit des Lebens Müh'n!

Und grabet nicht des Todten Namenszug
Mit ſtolzer Hand in weißen harten Stein;
Senkt ſegnend ihn in jener Dichter Bruſt,
In ihrem Lied wird er unſterblich ſein!

Vorwort zu Cato von Utika

von Ludwig Rieben.

Wir übergeben hiermit dem Publikum ein Drama, welches die wichtigsten und intereſſantesten politiſchen Gegenſätze der Cäſariſchen Zeit in ſich ſchließt: die Gegenſätze der Republik und der Monarchie, deren Repräſentanten Cato und Cäſar ſind. Aus dem Ganzen ſpricht ein lebendiger Geiſt für die großen hiſtoriſchen Verhältniſſe. Die Zeichnung dieſer Gegenſätze kann nicht verfehlen, ein großes dramatiſches Intereſſe zu erregen. Man darf dem Verfaſſer nachrühmen, daß er nicht die Geſchichte nach ſeinen Abſichten zu modeln verſucht hat, ſondern ſich in den lebendigen Strom der geſchichtlichen Bewegung verſenkt hat. Man wird den würdigen Geiſt, aus welchem das Ganze hervorgegangen iſt, nicht verkennen, wenn gleich zum Zweck der Darſtellung auf der Bühne noch manche Kürzungen eintreten müßten; aber wir lenken gern die Aufmerkſamkeit des Publikums auf dies hiſtoriſche Gemälde hin, welches durch die getreue Zeichnung der Charactere, durch die edle und kernige Sprache wohl geeignet iſt, das Intereſſe aller Derjenigen zu erregen, welche ſich an der Darſtellung großer hiſtoriſcher Gegenſätze erfreuen.

H. Th. Rötſcher.

Cato von Utika.

Drama in fünf Acten

von **Ludwig Rieben.**

(Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt.)

Perſonen:

Cato.	Scipio.
Cäſar.	Labienus.
Pompejus.	Sittius.
Brutus.	Portia.
Adaviſt.	Lydia.
Juba.	Ein Stoiker.
Petrejus.	Ein Epikuräer.

Senatoren, Krieger, Volk u. ſ. w.

Schauplatz: Griechenland, Rom, Afrika.

Erster Akt.

Lager Cäsar's bei Dyrrhagium.

Erste Scene.

Germanische und andere Söldner.

Ein Helvetier.

Vom Rheine führte Cäsar uns hierher;
Zuerst nach Rom, darauf nach Spanien
Und nach den Schlachten, die wir dort gekämpft,
Durch weite Länder nach Brundusium,
Von da auf schlechten Flossen über stürm'sches Meer
An diesen Strand, Pompejus Macht zu brechen.

Ein Gallier.

Und jetzt sind wir zum ersten Mal besiegt.

Adavist.

Habt Muth, für Cäsar kehrt der Sieg zurück.

Gallier.

Das haben leider wir erfahren müssen.
Als er von den Britannen wiederkehrte,
Stand gegen ihn ganz Gallien im Kampf
Und unterlag, wenngleich der röm'sche Adler
Von mancher Legion auf's Schlachtfeld sank.

Helvetier.

Daß wir ihm überall hin folgen müssen.

Adavist.

Euch war es in Helvetien zu eng,
Ihr zogt nach Gallien, Cäsar trieb Euch heim.
Jetzt macht er Euch die Welt hinlänglich weit.

Helvetier.

O säh' ich meiner Heimat Berge wieder!

Adavist.

Mir gilt es gleich, ob ich in deutschen Wäldern
Den Bären jage, oder hier den Römer.

Gallier.

Jetzt ist der Bürgerkrieg in Rom entbrannt,
Und uns trug seine Rache Cäsar auf.
Die über uns einst siegten, fallen jetzt.

Adavist.

Wenn unter meinem Schwert ein Römer fällt,
Gedenk' auch ich der Brüder wohl am Rhein,
Als Ariovist dem Cäsar unterlag.

(Adavist geht mit den Andern in den Hintergrund, zwei Belgier bleiben zurück.)

Der erste Belgier.

An allen Römern Rache, doch zuerst
An Cäsar, weil er Akko, meinen Freund,
Den Führer der Sennonen, tödten ließ,
O, daß ich noch nicht Rache nehmen konnte. —
Die Feinde stürmten an; ich hob das Schwert,
Um Cäsar's Haupt zu treffen, doch durchbohrt
Vom Speer des Feindes, sank der Arm mir nieder,
Und Cäsar glaubte noch, daß ich ihn schütze.
Als er hierher fuhr von Italiens Küsten,
War ich im Kahn bei ihm als Steuermann.
Er ruft mir zu: „Fahr' ruhig hin im Sturm,
Gedenk', Du führst den Cäsar und sein Glück,"
Und senkte fest auf mich sein Auge nieder.
Da mußt' ich ihn durch Sturm und Wogen führen.
Was lebt in diesem Menschen, das ihn schützt?

Der zweite Belgier.

Jetzt aber ist die Zeit für Cäsar da.
Zum ersten Mal besiegt, kehrt ihm das Glück
Sobald nicht wieder. Seine Römer selbst
Mißtrauen ihm, Empörung schleicht durch's Heer,
Der Mord bleibt ungerächt und wir verdienen
Dank von Pompejus und von Marcus Cato.

(Beide entfernen sich.)

Zweite Scene.

Lydia (wird gefesselt von germanischen Kriegern hereingeführt, dann mit Adavist dazu).

Lydia.

Ich Unglückselige, bestimmt von jeher
Unheil zu dulden und Erniedrigung,
Als eine Beute rohen Männerkampfs.
Und dabei trag' ich in der Brust umschlossen
Den Werth des höchsten Lebens. — Jetzt gefesselt,
Von dem getrennt, für den allein ich lebe!
O Hella's Land, wo ich geboren ward,
Mit deinen glanzumstrahlten Tempelhöh'n,
Mit deinen frohen Göttern und Heroen,
Du schwandest hin und liegst wie ich in Knechtschaft —
Bringt nichts mir Rettung hier? O Marcus Cato!

Adavist.

Laßt ab von diesem Weib.

Die Krieger.

Sie ist die Uns're.

Adavist.

Ich gebe Gold für sie.

Die Krieger.

Wir wollen's nicht.

Adavist.

So mag das Schwert entscheiden. (Zu Lydia.) Sei getrost.

(Nach kurzem Kampfe weichen die Krieger zurück und Adavist löst Lydia's Bande.)

Lydia.

Ich danke Dir, daß ich zum Himmel frei
Die Arme heben kann.

Adavist.

Wie bist Du schön!
So schön wie Dich, sah ich noch nie ein Weib.
Geleite Du mich nach dem deutschen Rhein,

Dort iſt es herrlich, und man ehrt die Frauen,
Die uns das Leben würzen, uns zum Mahl
Die methgefüllten Büffelhörner bringen.
Muth ſtrömt durch unſ're Glieder, und wir ſchau'n
Der Väter Seelen in Walhallas Saal.

Lydia.

Der Krieg allein erfreut Euch.

Adaviſt.

Iſt's nicht ſchön:
Das traute Weib bringt uns die blanken Waffen,
Hängt um die Schultern uns die Bärenhaut
Und ſieht mit Stolz den hohen Krieger zieh'n.
Und, wiederkehrend aus der blut'gen Schlacht,
Umfangen wir mit dieſen ſtarken Armen
Das vielgeliebte Weib. —

Lydia.

Laß ab, wie tief ſich auch Dein Adlerblick
In meine Seele bohrt, er kann doch nie
Auf ihrem Grunde meine Liebe ſchauen.

Adaviſt.

Und gilt Dir gar nichts meine Heldenkraft?

Lydia.

Sie gleicht dem Sturm, der durch die Wälder brauſt,
Doch ſegnend nicht auf heitern Fluren weht.

Adaviſt.

Weib! kann ich Deine Liebe nicht gewinnen?

Lydia.

Du kennſt die ſchöne Welt von Hellas nicht,
Dort hat der Sinn des Menſchen alles ſich
Verähnlicht, Wald und Flur und Meer durchdrungen
Und ſeinen heitern Geiſt hineingelegt,
Daß überall ſein Bild ihm wiederſtrahlt.
Und wie die Erde gleich dem Menſchen wird,
So wird der Menſch Olympos' Göttern gleich.
Es ſchlingt ſich um die Erde, um die Menſchen
Und um die Götter froh ein Band der Liebe.
In Eurem deutſchen Land iſt alles öder.
Der ſturmdurchbrauſte Wald, die kalte Flur,
Der Ströme wilder Lauf, das Grau'n der Oeden
Hat Euren Sinn bezwungen, und die Götter,
Die ſich der Menſchen freuen, meiden Euch.

Adaviſt.

Ich lauſche Dir, als ging' ich aus mir ſelbſt,
Aus meiner Rüſtung, und ich wär' ein Grieche.

Lydia.

Du wurdeſt als ein Grieche nicht geboren,
Drum wird des Griechen freies Weſen nie
In Deinem Geiſte ſein.

Adaviſt.

Sei Du die Freya,
Wie ſie auf unſre Fluren kommt. Es flieht
Der Sturm, die Erde blüht in Frühlingspracht.

Lydia.

Gieb meine Freiheit mir.

Adaviſt.

Das kann ich nicht.
Sieh, unter mir erzittern meine Knie,
Die niemals noch in einer Schlacht gewankt,
Als müßt' ich Dir zu Füßen niederſinken,
Um Deine Liebe, Weib, mir zu erflehn.

Dritte Scene.

Römiſche Soldaten. Lydia. Adaviſt.

Soldaten.

Die Schlacht und alles ging für uns verloren.
Hinweg! Kann friſten wir mit Gras und Wurzeln
Noch unſer Leben. Keinen Sold, kein Brod.
Es hält uns nichts an Cäſar mehr gebunden.
D'rum fort vom Heer und fort aus dieſem Land.

Adaviſt.

Ihr flieht! Schmach Euch, und Ihr wollt Römer ſein?
Vom Deutſchen lernt, was Treue heißt. Wir halten
Bei unſerm Herzog, dem zum Kampf wir folgten,
In allem Unglück aus, ſo lang' wir leben.

Der Belgier.

Nun wird, zur Sühne Akko's, Cäſar ſterben,

Ein Soldat (zu Adaviſt).

Laß Dir von Cäſar Deinen Lohn bezahlen.

Lydia.

Welch' ein gewalt'ger Krieger! Ich beklag' ihn;
Doch Einer iſt und lebt nur, dem ich ſelbſt
Zu Füßen niederſänke; Hella's Welt
Gab' ich um ſeine Liebe. Ach, was wird
Das Schickſal einer armen Sclavin ſein.

Adaviſt.

Was Du auch flehteſt, Du bedarfſt des Schutzes
In dieſem Kriege, traue Dich mir an.

Lydia.

Gieb eine Waffe mir, mich ſelbſt zu ſchützen.

Vierte Scene.

Cäſar. Ein Centurio. Die Vorigen.

Der Centurio.

Vernimm es, Cäſar, Aufruhr iſt im Lager,
Die Legion der Gallier will den Sold
Und, weil der Sieg verloren, fort von hier.
Die Römer ſelber fallen von Dir ab.

Cäſar.

Gieb den Befehl, es ſoll das Heer ſich rüſten.
Wir brechen heute noch das Lager ab.
Die ſich empörten, ziehen kühn voran.
Noch eh' der achte Tag vergangen iſt,
Leg' ich zu ihren Füßen eine Stadt,

Im Sturm genommen, sei sie ihre Beute.
(für sich) Die rasche That soll ihren Willen zwingen
Und sie in meinen Bahnen weiter reißen,
Daß sie nicht müssig und verworren denken.
Das Denken ist allein das Werk von mir.

Lydia (aus dem Hintergrunde).

Zu Dir, o Cäsar, flücht' ich, rette mich.

Cäsar.

Wer bist Du, Mädchen?

Lydia.

Marcus Cato's Sclavin.
Durch Zufall raubten Deine Soldner mich.

Cäsar.

Geh' in mein Zelt, ich will Dir Schutz verleih'n.
(Lydia ab.)

Adonist.

Ich habe sie befreit, und sie ist mein.

Cäsar.

Du sollst um sie Cohorten Führer werden.

Adonist.

Ich glaube, längst verdient' ich diesen Rang.

Cäsar.

Fürwahr, ich gebe Dir ein Land am Rhein,
Sobald wir Sieger sind.

Adonist.

Ist Dir so viel
Das Mädchen werth?

Cäsar.

Sie ist die Sclavin Cato's,
Und nur um seinetwegen ehr ich sie.

Adonist.

Doch Cato ist Dein Feind.

Cäsar.

Du mußt Dich fügen.

Adonist.

Ich laß das Mädchen nicht.

Cäsar.

Laß sie bei Cato.
Sie ist bei ihm jetzt sicherer, als bei uns.

Adonist.

Er liebt sie.

Cäsar.

Mag Dir das nicht Sorge sein;
Der strenge Stoiker weiß von Liebe nichts.
Zur Zeit verlang' ich sie von ihm zurück.

Adonist.

Sie aber, scheint es, liebt den finstern Römer.

Cäsar.

So soll sie weiter von der Liebe träumen,
Bis sie erwacht, dann wird sie Dir sich fügen,
Dem mächt'gen Krieger.

Adonist.

Nun, wohlan, es gilt.
Für sie will ich in Deinen Schlachten kämpfen
Und mir ein Land am Rhein von Dir gewinnen,
Wohin ich sie dann führe, als mein Weib.

Fünfte Scene.

Ein Bote. Cato. Die Vorigen.

Cäsar.

Was meldest Du?

Bote.

Ein Römer kam in's Lager,
In grauer Toga, ohne Helm und Rüstung.
Er blickt so frei, als wär' er hier Gebieter,
Und achtet nicht der Schwerter, die ihm droh'n.

Cäsar.

Das kann nur Cato sein, geleit' ihn her.

Adonist.

Er wär's! Halt' ihn gefangen.

Cäsar.

Er ist frei.

Adonist.

Nicht so thut's Du an Vercingetorix.

Cäsar.

Was kümmert's Dich, sobald es kämpfen gilt,
Will ich Dich rufen, geh' indeß in's Zelt.

Cäsar (allein).

Er wird in seiner Toga Falten mir
Krieg oder Frieden bringen. Wie erfaff' ich's?
Zum ersten Mal besiegt, steh' ich am Ende?
Nein, kämpfen will ich, bis ich mir versöhne
Die Niederlage durch den neuen Sieg,
Und groß in meiner Thaten Bahnen geh'n.
Es wird in einer ersten That ein Fatum
Geboren, das sich mächtig fort erzeugt.
Daß ich mein siegend Heer aus Gallien
Nach Rom geführt, das ist die That gewesen.
Bin ich ihr treu und werth, daß sie in mir
Vollendung hat, so trag' ich Roms Geschick.
(Er geht in's Zelt zurück.)

Cato (für sich).

Noch einmal will ich sehn, ob Roms Geschick
Sich ohne Bürgerkrieg erhalten kann,
Von seiner Freiheit Geist allein getragen,
Der Rom gewaltig auf der Erde machte.
Als Sieger komm' ich zum besiegten Cäsar,
Ihm Sieg zu bringen, wenn er es vermag,
Den Ehrgeiz in sich selber zu bekämpfen.

Lydia (aus dem Zelte tretend).

O Cato, daß ich Deiner Toga Saum
Berühren kann.

Cato.

Bleib' hier in meinem Schutz.

Adarist (dringt mit dem Schwert auf Cato ein, dieser bleibt ruhig stehen und hält seinen Arm über Lydia).

Was zaud're ich, sei's mit einem Schlag geschah's.
(Zurückschreckend.)
Was ist's! Bin ich ein Feigling denn geworden,
Daß ich nicht diesen Römer tödten kann,
Der ohne Schwert hier steht und ruhig blickend
Das Blut in meinen Adern starren macht?
Bin ich der blut'ge Mann der Schlachten nicht?
Bei unserm Wodan, tödten will ich Dich.

Cäsar.

Hinweg, sonst stirbst Du jetzt durch Cäsar's Schwert!
(Zu einigen Soldaten.)
Ihr bürgt für sie; führt sie nach Cato's Lager.
(Zu Adarist.)
Besetze diesen Platz mit Deinen Deutschen.
(Deutsche Krieger stellen sich mit Adarist auf.
(Zu Cato.)
Du kommst als Abgesandter vom Senat?

Cato.

Ich komme nur als Bürger Roms zu Dir.

Cäsar.

Sei mir willkommen, Du bist sicher hier.

Cato.

Das bin ich stets.

Cäsar.

Ich weiß, die Stoa lehrt,
Euch selbst zu tödten um der Sicherheit.

Cato.

Das ist das Recht des Freien.

Cäsar.

Nur gemach;
Auch wir steh'n fest, und naht sich uns das Ende,
So wissen wir zu sterben, groß wie Ihr. —
Was führt Dich her? Soll ich mich vor Pompejus
Jetzt beugen?

Cato.

Nein, Du sollst Dich ihm versöhnen.
Ich lege, da Du der Besiegte bist,
Die Würde Roms, das seinen großen Sohn
In Dir erkennt, und auch mein eignes Ansehn
In die Wage, daß sie schwerer niedersinkt,
Als würde Brennus Schwert in sie geworfen.
Komm mit mir, daß in freier Unterredung
Der Weisheit Wort die Leidenschaft besiegt,
Die Rom in diesen Bürgerkrieg gestürzt.

Cäsar.

Ich hat's Pompejus, doch er schlug es aus.
Jetzt trag' ich kein Verlangen.

Cato.

So soll Krieg sein?

Cäsar.

Da ich besiegt bin, ist kein and're Heil
Für mich und Rom, als wiederum zu siegen.
In Trümmer stiele alles, was ich schuf,
Und Rom sah' wieder Sulla's blut'ge Zeit.

Cato.

Du wirfst zum Krieg die Würfel, trägst die Schuld.

Cäsar.

Ich trag' sie nicht. Mehr als mein Leben gilt
Roms Ehre mir, doch Unrecht duld' ich nicht.
Man rief mich ab aus Gallien, das ich nur
Für Rom besiegt, nahm mir die Feldherrnwürde,
Die mir das Volk verlieh'n. — Die Legionen
Gab ich Pompejus für den Krieg in Parthien,
Und wußte meiner Feinde Stolz zu dulden.
Nie strebt' ich nach gesetzeslosen Ehren,
Nur was für Alle gilt, das wollt' auch ich.
Pompejus aber konnt' es nicht ertragen,
Daß er mir gleich sein soll; er macht Empörung.
Man nimmt das Veto von den Volkstribunen,
Das Sulla selbst gewährt, man treibt sie fort
Und schickt nach Gallien Prätoren hin,
Die noch kein Amt geführt, dem Volk zum Hohn,
Erklärt Rom in Gefahr. — War ich Empörer?
Drauf wirbt man Truppen, giebt den Staat
Pompejus.
Der Stolze füllt mit seinem Söldnern Rom,
Ich aber soll mein siegreich Heer entlassen,
Wenn nicht, der Feind des Vaterlandes heißen.
Ich schlage vor, Pompejus geh' nach Syrien,
Nach Gallien ich, damit das Volk der Römer
Befreit von allem Druck der Waffen sei.
Man schlägt es ab. Da endlich ward es Krieg.
Die Volkstribunen setzt' ich wieder ein
Und schütze mich vor meiner Feinde Unrecht.

Cato.

Wärst Du, wie Bibulus, Dein Unrecht tragend,
In schwarzer Toga nach dem Capitol
Gekommen, statt im Stolz der gall'schen Siege

Cäsar.

Die Feinde hätten mich in Staub getreten.

Cato.

Es hätte sich der Römer ganzes Volk,
So Consul wie Tribun, um Dich geschaart,
Als seinen größten Helden, und Du hättest
Roms alte Tugend wieder auferweckt.
Recht wäre Dir geworden und des Staates
Gesetz ward nicht verletzt. Daß Du es brachest
Für scheinbar Unrecht, ist die That geworden
Des wahren Unrechts, und das richtet Dich.
Was Deine Feinde Böses auch ersannen,
Das war bewegbar noch in ihrem Geist
Und hatte Roms Gesetz noch nicht verletzt.

Du gabst den Anschlag, schufst die That des Unrechts.
Gefleh', der Gracchen Vorbild, Saturnin's,
Des Marius Beginnen reizte Dich.
Ich lege klar Dir Deine Absicht hin:
Zuerst bricht Du das Recht der Tonsularen
Und giebst die Macht dem Volk, und wenn in Rom
Die Gleichheit herrscht, dann schaffst Du Dir ein Heer
Im Volk, das Volk damit zu unterjochen.
In diesem Sinne stellest Du Dein Standbild
Auf's Capitol. Von Dir sprach Sulla einst:
Im Knaben Cäsar lebt, so schlecht er auch
Die Toga trägt gegürtet, wahrlich mehr,
Als im Empörer Marcus Marius.
Der schlechte Zweck blickt durch die schlechten Mittel:
Bestach'st Du nicht Aemilius, den Consul,
Und auch den Volkstribunen Curio?
Du warst verborgen Catalina's Freund
Und suchtest die Verschwörer zu beschützen.
Als im Senat ich ihren Tod verlangte.

Cäsar.

Es ist das Schicksal, das den Krieg erzeugt,
Und eine Welt in neue Bahnen wirft.
Das Schicksal und Zeus' Rathschluß führ' ich aus.

Cato.

Was vereinst Du Zeus und Schicksal? Jedes ist
Getrennt. Vernunft und ewiges Gesetz
Ist Zeus, das Schicksal aber schafft der Mensch
Allein aus seiner Leidenschaft und Thorheit
Und suche es wider Zeus in Kampf zu setzen.
Doch den verdirbt es nicht. Was Du vollbringst,
Das rechne selbst Du zu.

Cäsar.

Erkennst Du nicht
Den Geist, der in dem Römervolke lebt,
Um sich aus allen Stürmen zu vollenden?
Die Freiheit ist es und das ziethe Recht.

Cato.

Die Freiheit ist, wo die Gewalt sich theilt
In Volk und in Senat.

Cäsar.

Nie wird der Kampf
Sich zwischen beiden enden.

Cato.

Laß den Kampf.
In ihm strebt Jeder auf zur wahren Größe.

Cäsar.

Der Staat ist nicht der einzeln'n Bürger wegen,
Er ist ein Ganzes und verlangt den Einen,
Der ihn in Gleichgewicht und Ruhe hält.

Cato.

Und Du vermeinst, Du wärest dieser Eine
Und könntest herrschen! Weißt Du, wer in Rom
Der Herrscher ist? Das ist das Recht allein.

Cäsar.

Was ist das Recht? Was aus der Zeiten Drang
In Eins sich fügt gestaltet sich zum Recht
Und wird Gesetz, sobald es nur besteht.
Hat Romulus, den eignen Bruder tödtend,
Auf's Recht die Stadt gegründet? Steht Roms
Freiheit

Nicht auf dem Sturze der Tarquinier,
Dem Tollen Adel auf der Gracchen Tod?
Die That, die aus der Zeit kommt, wie ein Strom
Aus Bergesgrund, mit tausend Quellen fließend,
Und mächtig geht in selbstgezwängtem Bette,
Das ist das Recht, das in sich selber trägt
Gesetz und Form und was ihm widersteht,
Vernichtet. Rom besteht auf solchem Recht.

Cato.

Was in den Menschenalten sich vollendet,
Ist schon von Anfang vorgesehn in Zeus,
In ihm, der in der Menschen freie Seele
Sich niedersenkt, daß Je's vollbringen sollen.
Rom wär' aus einem Räuberlager nicht
So groß geworden, war in ihm die Kraft nicht,
Die eine ganze Welt beherrschen sollte.
Doch was der Mensch, der Dinge Ordnung stürzend,
Mit seinem Schwert schafft, das fällt auch durch ihn.
Und kommt, was Zeus will, oft in Sturmes Weh'n,
So ist es nur der Menschen Leidenschaft,
Die wie Gewölk den hellen Stern bedeckt,
Der in dem Aether seine Bahnen zieht.

Cäsar.

Wenn jene Macht in eines Volks Geschichte,
Die alte Form zertrümmernd, Neues schafft,
So ist der Mensch mit seinem Recht und Unrecht
Ihm unterthänig.

Cato.

Zeus will nie das Unrecht.

Cäsar.

Wer kennt das dunkle Walten, mächtig treibt's
Mich fort von That zu That, jetzt nach Thessalien.
Besiegt — wird nicht Pompejus mich verfolgen?
Muß ich nicht kämpfend Widerstand ihm leisten?

Cato.

Kampf mit Dir selbst, mach' Dich von Selbstsucht frei,
Daß Du erstarken mögst in Deinem Geist
Und größer werden, als Dein Fatum ist.
Dann weicht der Fluch, der Dich an's Fatum fesselt.

Sechste Scene.

Brutus. Die Vorigen.

Cäsar.

Steh' still, Du darfst dorthin nicht geh'n.

Brutus.

Ich will.

Adavist.

Du willst? — Du mußt hier steh'n, wie ich es will.

Brutus.

Du Lindwurm! Hütest Du des Löwen Lager?

Cäsar.

O! das ist Brutus, laß ihn, Adavist.
Willkommen, Brutus! Dich ersehnt' ich längst.
Du bist mir lieb, als wärest Du mein Sohn.

Brutus.

Ich komm' um Cato.

Cäsar.

Glaubst Du ihn gefährdet?

Brutus.

Jetzt nicht mehr.

Cato.

Dank für Deine Sorge, Brutus.

Brutus.

Laß uns zurück in's röm'sche Lager kehren.

Cäsar.

In's röm'sche Lager? Ist das nicht bei mir?

Brutus.

Rom ist, wo Roms Senat versammelt ist,
Bei Cato.

Cäsar.

Glaubst Du, weil ich hier besiegt bin,
Ich stände nicht mehr für das ganze Rom?
Ich will Dich groß in Rom seh'n, und Du wirst
In meinen Bahnen gehen.

Brutus.

Ich halte Cato
Für meinen Vater.

Cato (zu Brutus).

Und ich schütze Dich
Vor Cäsar. (Zu Cäsar.) Wiss', die Stoa lehrt ich ihn.
In ihrer Kraft wird er Dir widersteh'n,
Und kommen kann es, daß in nächster Schlacht
Sein Schwert an Deinen stolzen Panzer schlägt.
Du kannst die Völker auf das Schlachtfeld werfen,
Doch nimmer einen freien Menschen zwingen.

Cäsar (zu Brutus).

Du könntest selbst Dein Schwert ziehn wider mich!
Stellt Dich die Liebe Portia's so in Kampf?

Brutus.

Ich liebe sie, doch wird die Liebe mich
Niemals verführen.

Cäsar.

Möge sie Dich leiten
In's wahre Leben und von diesem Stoiker
Hinweg, der ohne Liebe, ohne Weib,
Mit seiner Weisheit sich nur selber liebt,
Voll Stolz, so grau auch seine Toga ist.

Cato.

Du trügst wohl lieber einen Purpurrock
Und auf dem Haupt ein goldnes Diadem. —
Es war die Zeit, da schickte Roms Senat
Mich nach Egypten, seine Könige
Zu richten, die sich um die Herrschaft stritten.
Ich kam nach Samos, hielt mein Mittagsmahl,
Indem ich Brod und einen Apfel aß,
Gelagert auf der Erde. Sieh, da waren
Die Kön'ge beide mir zuvorgekommen
Und traten, reich geschmückt, das Diadem
Auf ihrem Haupt, demüthig zu mir her,
Indeß wetteifernd ihr zahlreich Gefolge
Kostbare Gaben mir zur Seite legte.
Das störte mich nicht; ruhig hört' ich sie
Den Streit um ihre Herrschaft vor mir führen,
Entschied, stand auf und ging nach Rom zurück.
Das sind die Kön'ge, die den Purpur tragen,
Das Rom, das Recht spricht über alle Völker,
Und das sein Bürger in der grauen Toga.
Ich scheide. — Unsre Bahnen trennen sich
Auf ewig. Kampf sei zwischen Dir und mir.
Vielleicht pflanz'st Du Dein Schwert einst auf mein Grab,
Und wirst gleichwohl an mir herniedersinken.
Du aber, Brutus, stehst wie Herakles
Am Scheidewege. — Wähl'!

Brutus.

Ich geh' mit Dir.

Cäsar.

So liegt vor mir des Krieges Würfel da.
Und unter ihm erbeben soll die Erde,
Soweit die röm'sche Herrschaft sie bezwang.

Siebente Scene.

Der Belgier (stürzt vor, im Begriff, Cäsar zu tödten).

Der Belgier.

Jetzt, Cäsar, ist die Zeit für Dich gekommen.

Centurio.

Halt' ein! Daß Dich die Erde niederschlänge.

Cäsar.

Verruchter! — Ich erkenne Dich, Du bist's. —
Du warst in allen Schlachten mir zur Seite,
Hast mich noch gestern auf dem Wall beschützt.

Der Belgier.

Du sollst es wissen: „Ich bin Akko's Freund,
Den Du für Deine Herrschsucht sterben ließest.
Blutrache übend, sollte dieser Arm
Dich gestern treffen, wie er jetzt es sollte."

Cäsar.

Ich hielt für meinen Freund Dich, nahe schlug
Mein Herz Dir, warum hast Du's nicht getroffen?
War es bestimmt, daß Du's nicht treffen konntest.
So wünsch' ich dankbar sein und Dir verzeih'n.

Der Belgier.

Verzeih'n? Das darfst Du nicht, denn ich will sterben,
Weil ich Dich leider nicht ermorden kann.
Indem ich sterbe, nehme ich den Fluch
Der Seele mit mir, und er ist so mächtig,
Daß er vom Tode wieder aufersteht,
Lebendig und zu Deinem Mörder wird.

Cäsar.

In Dir zum Mindesten erkenn' ich nicht
Den Boten meines Schicksals. Dich verachte' ich.
Führt ihn zum Lictor, daß er stirbt wie Aller.

Achte Scene.

Centurionen treten auf. Die Vorigen.

Ein Centurion.

Durch unsre Schuld hast Du die Schlacht verloren,
Aus unsern Händen sank der Adler nieder,
Darauf ergriff das ganze Heer die Flucht.
So kommen wir zu Dir, der Schuld bewußt,
Aus eignem Antrieb und vom Heer gesendet.
Laß uns die Strafe nach dem Kriegsrecht leiden.
Der zehnte Mann von uns zieht Dir das Leben,
Nimm's hin und sühne damit Dein Geschick.

Cäsar (zu den eingetretenen Centurionen).

Wer bist Du, Freund?

Centurier.

Ein Römer von Geburt,
Sonst Sclavenhändler.

Cäsar.

Und wer bist Du?

Centurier.

Ein Römer;
Mein Vater handelt aus Sicilien
Mit Korn nach Rom.

Cäsar.

Du aber bist kein Römer.

Centurier.

Ich bin ein Spanier.

Cäsar.

Und wer bist Du?

Centurier.

Ein alter Räuber aus Cilicien,
Die auf dem Meer Pompejus einst bekämpfte.

Cäsar.

Du lebtest unter Libyens heißer Sonne?

Centurier.

Im Heere Juba's.

Centurier.

Ich stamm' aus Egypten.

Centurier.

Ich aus den Wüsten, die am Pontus liegen.

Cäsar.

Ihr wäret alle nichts für Euch allein,
Und Ihr verschwändet spurlos aus dem Leben:
Jetzt aber, in die Legion geschaart,
Dem Adler unterthan und meinem Willen,
Seid Ihr der Cäsar, der sich tausendfach
In seines Heeres einz'lne Krieger theilt
Und doch das Ganze ist, das alle treibt.
Euch sei verzieh'n, da Euch des Heeres Ruhm
Und Eures Feldherrn glücklicher Erfolg
Mehr gilt als Euer Leben. Wieder soll
Der Adler Roms an Eurer Spitze siegen
Und Euch das Leben schirmen, das Ihr ihm
Am Opfer bringen wollt.

Centurier.

Es lebe Cäsar!
Noch mit dem letzten Athem wollen wir,
Auf's Schlachtfeld sinkend, rufen: Cäsar lebe!

Cäsar.

Laßt vor mich her die Legionen treten,
Daß sie die Stimme ihres Feldherrn hören. —

(Ab.)

Mein Glück strahlt wieder auf in diesem Kriege.
Die Macht, die mich zu Thaten vorwärts führt,
Fühl' ich in meinem Geiste jetzt, so groß,
Als ich des Heeres einz'ger Wille bin. —
Das Ganze treibt das Einz'ne und der Wille
Des Einzigen treibt seine Zeit hervor
Und schafft die Zeit. Das ist des Schicksals Walten.

(Das Heer zieht vorbeiwärts auf. Cäsar zu ihm:)

Wir sind besiegt durch Unglück, durch Verrath,
Wie bei Gergovia einst, wo in dem Kampf
Ganz Gallien war. Doch sank es nur nieder,
Weil wir den Kampf bestanden. So versöhnt
Durch Eures Muths auch diese Niederlage.
Seht Eure Feinde, von dem Glück berauscht,
Als wären siegreich sie für alle Zeit,
Indeß der Boden unter ihnen wankt.
Denn durch sich selbst fällt jeder Uebermuth
Und seinen Willen hat Pompejus' Heer:
Er führt nach Stimmenmehrheit seinen Krieg,
Abhängig vom Senat, und der Senat,
Stolz, eigennützig, feig, bedacht allein
Den eignen Unwerth mit dem Ruf der Freiheit.
Ich künd' Euch Sieg, so wahr ich Cäsar bin,
Mit dem das Schicksal aller Römer geht.

Centurier.

O Cäsar! Du bist unser Heil und Hort!

Ein Söldner.

Gieb uns die Stadt zuvor, wie Du versprachst.

Cäsar.

So sei's! Zuerst will ich auf Gomphys Mauern
Die Adler pflanzen.

Söldner.

Uns zur reichen Beute.

Centurier.

Führ' uns zum Tode selbst, wir folgen gern.
Wenn Du nur lebst, so leben wir in Dir.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

Cato's Wohnung in Utica.

Erste Scene.

Lydia. Portia.

Portia.

Erzähle, Freundin, mir von Deiner Heimath!

Lydia.

Sie war ein Schiff. Dort lebt' ich unter Räubern,
Bis sie bezwungen wurden von Pompejus.
Sie zogen von Cilicien bis nach Spanien,
Entführten Männer, hielten sie gefangen
Und mordeten sie grausam ohn' Erbarmen,
Wenn man für sie das Lösegeld nicht zahlte.
Selbst an der Tiber raubten sie Prätoren
In ihres Amtes Schmuck.

Portia.

Ein wildes Leben!

Lydia.

Wohl wild und schnell vorbei. Was ist das Leben
Dem Räuber werth. Es schlägt wie eine Welle
Hoch auf und stürzt dann in den Abgrund nieder.

Portia.

Doch Deine Seele blieb so mild und rein.
Wie kam es?

Lydia.

Meine Mutter war bei mir,
Nachdem mein Vater in dem Kampf gefallen.
Sie gab mir Kunde von dem schönen Hellas;
Da ging mir auf ein wunderbares Leben,
Wie Sternenhimmel in des Meeres Sturm.

Portia.

Wo blieb die Mutter?

Lydia.

Ein gewalt'ger Sturm
Schlug uns dorthin, wo Sappho's Felsen ragt
Mit Cypris heil'gem Tempel. Als wir ihn
Erklommen hatten, fuhr des Himmels Blitz
Durch seine Hallen und traf meine Mutter.
Man stürzte sie vom Felsen in die Fluth,
Von dem sich Sappho einst herniederschwang.
Mich aber führte man in's Schiff zurück.

Portia.

Allein?

Lydia.

Mit meiner Lyra. Flieh'ndem Sturm
Sang ich mein Lied. Da war es mir, als kehrte
Der Sturm zu mir zurück von fernen Wogen
Und würde lindes Wehen; aus den Wolken
Trat hell der Mond und senkte seinen Glanz
In meiner Lyra Saiten; Ruhe war's.
Ich sah mich wiederspiegeln in der Fluth
Vom Rand des Schiffes, bis der Sonne Gluth'n
Emporstieg über waldbekränzte Küsten.

Portia.

Und lauschten auch die Räuber Deinem Lied?

Lydia.

Die schliefen, in der Faust das blut'ge Schwert,
Und flohen sonst mich wie ein Schiffsgespenst,
Das Stürme machen und beschwören könnte.

Portia.

Und nicht auch dieser Räuber wilden Sinn?

Lydia.

Mit seinem Liede konnte Orpheus wohl
Die Meeresungeheuer zwingen, doch
Den Sinn der Räuber hatt' er nicht gezähmt.

Portia.

Wie wurdest Du die Sclavin meines Vaters?

Lydia.

Pompejus' Krieger enterten das Schiff;
Die Männer alle fielen, mich entführte man
Zum Sclavenmarkt nach Rom. Als ich da stand,
Schritt Marcus Cato her. Seit meiner Kindheit
Hatt' ich der Männer Mord und Greul gesehen,
Zum ersten Mal jetzt sah ich einen Mann,
Des Seele keine Leidenschaft bewegte,
Mit einem Blicke wie der Sirius,
Der aus des Himmels fernster Tiefe schaut.
Mit Zittern trat ich auf ihn zu und bat ihn,
Daß er mich kaufen möge.

Portia.

Arme Freundin!
Du weihest meinem Vater Deine Liebe
Und könntest wohl, da meine Mutter starb,

Ihm Gattin sein, und würd'ger war' kein Weib.
Doch Cato's Seele kennt die Liebe nicht.
Drum senk' die Deine immer in die Fluth,
In welche Deine Mutter sank und Sappho,
Die unglückselge Priesterin der Cypris.
Sei meiner Liebe Schmerz gesellt. Mein Vater,
Den Du verehrest, ist dem Meere gleich,
Das nie aus seiner Ruhe sich erhebt,
Und Brutus, meiner Seele heißer Wunsch,
Ist gleich der stürmgehob'nen Meeresbrandung.
Wie hart und traurig ist doch unser Loos. —
Wär' ich der eine Stern der Tiosklaren,
Wärst Du der and're Stern hoch in dem Aether,
Aus unserer Freundschaft wollten wir herab
Den Glanz der Liebe strahlen auf das Meer.
Es müßte, wenn es auch wie Cato's Seele
So unbewegt liegt, seine Fluth erheben,
Und wenn es stürmt wie Brutus wilder Sinn,
Die Wogen glätten. Wie doch wollten wir
Hellstrahlend auf den dunklen Fluthen steh'n
Und uns hinab in ihre Tiefen tauchen.
Das Meer, ob ruhig, ob im Sturm erheben,
Es widersteht nicht der Cypris Zauber,
Die einst so herrlich stieg aus seiner Tiefe.

Lydia.

O Cato, der Du groß im Geiste bist,
Dir selbst genügend in der Stoa Weisheit,
Und jetzt im Kampf mit Julius Cäsar ringst,
Der Römer eh'rne Freiheit zu vertheid'gen,
Wie liegt die Welt so schön um Dich gebreitet.
Du kennst sie nicht; denn Du schaust ohne Liebe
Die eine and're Welt, so endlos leer,
Wie ohne Sternenlicht die kalte Nacht.
Wenn Du die Liebe kenntest, ging die Welt
Dir auf gleich wie das Purpurlicht der Eos;
Du sähest Dir Dein eignes heil'res Bild
Entgegenstrahlen, sähst vielleicht auch mich,
Wenn ich für Dich die Liebe könnte sein.

Zweite Scene.

Cato. Die Vorigen.

Cato zu Portia.

Ich freue mich, daß Du gerettet wurdest.
Du bist in Hellas jetzt, in Deiner Heimath.
Ich geb' Dich frei, laß mich beschenkt Dich zieh'n,
Und magst Du froh Dein Leben jetzt genießen.

Lydia.

Mir ist nicht Vater und nicht Mutter mehr,
Das schöne Hellas ward des Krieges Beute,
Und seine heitern Götter sind verschwunden;
In meiner Freiheit würd' ich untergeh'n,
Als Deine Sclavin bin ich froh und glücklich.

Cato.

So bleibe bei mir, doch als Sclavin nicht.
Sei Portia's Freundin; wie die eigne Tochter
Will ich Dich halten und, ist Du's genehm,
Mit meinem einz'gen Sohne Dich vermählen.
Denn Du bist wohlgestaltet, von gesunden Gliedern,
Zwar schlank, doch kräftig, so wie man die Weiber
Für schön hält; auch im Geiste scheinst Du mir
Gesund, stets ruhig und gelassen denkend.
So wirst Du meinem Sohne Kinder zeugen,
Die meines alten Stammes würdig sind.

Lydia.

Mein Auge sah noch niemals Deinen Sohn.

Cato.

Er weilt in Lybien. Ich steh' für ihn ein.

Lydia.

Soll ich ihn freien ohne alle Liebe?

Cato.

Wenn Du das thust, dann sollst Du sie mir sein.
Von allen, was der Menschen Sinn bethört,
Ist Liebe wohl die größte Leidenschaft.
Des Mannes nicht und nicht des Weibes würdig.
Wärst Du befangen in der Liebe Wahn,
Ich litte nimmer Dich in meiner Nähe.

(Lydia geht ab zurück.)

(zu Portia.) Du bist so still und traurig, Portia!
Denkst Du an Brutus? Deiner Liebe Wahn
Hat Dich gehemmt und hätte Dich gebrochen,
Wär' ich Dir nahe nicht zu Deinem Schutze.
An Lydia's festem Sinn nimm Du ein Beispiel.

Portia.

Du selbst bestimmtest mich zu Brutus Gattin.
Darf niemals in dem Ungestüm des Krieges,
Wo um das Leben wirbt der rasche Tod,
Der Hymenäen stille Feier glänzen?

Cato.

Der einst Dein Gatte werden soll, gehört
Dem Vaterlande jetzt.

Portia.

Gehör' ich selbst
Ihm nicht!

Cato.

Du würdest Brutus wilde Kraft
In Deine Liebe zieh'n und seine Seele,
Die schon genug in Leidenschaften glüht.
Noch mehr entflammen. Jetzt schwebt ihr noch vor
Ein hohes Ziel, die Freiheit und der Ruhm,
Die ihn, wenn gleich bethört, zu Thaten treiben
Und seinem Vaterlande nützlich machen.
In Deiner Liebe käm' er ganz von Sinnen.

Portia.

O nicht doch. Liebe klärt die Leidenschaft.
Sahst Du wohl den Oetna im Feuer glüh'n?
Es bebt die Erde, Felscolosse fliegen,
Als rüng' er im Titanenkampf empor;
So mag die Leidenschaft des Mannes toben.
Doch sieh den Flammenberg bei stiller Nacht
Aus klarer Meeresfläche wiederspiegeln:

Gleich wie die Fluth sich ruhig auf ihn breitet,
So legt sich auf des Mannes wilden Sinn
Der Liebe Zauber und besänftigt ihn.

Cato.

Doch Deines Brutus Thatkraft stakt zum Grund.

Portia.

Nein, groß und herrlich will ich Brutus seh'n,
Wie er zur Schlacht geht in dem Schmuck der Waffen,
Und niemals will ich klagen, wenn er stirbt.
In seinem Zelte weil' ich, bis er kommt,
Und kommt er, in sein siegbeglücktes Auge
Tauch' ich mich nieder bis zum tiefsten Grund.
Doch wenn ich harre, Brutus nimmer kommt,
Dann sink' ich in die Brust den Athem ein,
Wie in ein Grab und sterbe lautlos hin,
Daß seine Liebe ewig in mir bleibe.

Cato.

In Träumen nicht, die unsern Sinn verdunkeln,
In hellem Tageslichte geht der Mann.

Portia.

Und sinkt das Licht, dann kommt das Abendroth,
Die Nacht mit ihren Sternen und der Mond,
Und in den Zauberkreis der Liebe tritt
Was schön ist ein.

Cato.

Die Wahrheit nimmermehr.

Portia.

Die gleicht der Tür dem weiten Schneegefild,
Vor dem geblendet sich das Auge schließt.
Doch frühlingsstrahlend ist der Liebe Licht,
Das schattenwerfend sich in Farben theilt.
Es säumt die Wolken, die am Himmel zieh'n,
Und spiegelt sich in jeder Blume wieder.

Cato.

Die Liebe ist der Selbstsucht eitles Streben.
Sie kleidet sich in Farben, bis ihr Ziel
Sie hat erreicht; dann wendet sie sich um
Und wandelt meist in Haß sich, denn es treibt
Stets aus der einen Leidenschaft die and're.
Nur Mitleid kann ich Deiner Liebe schenken.

Portia.

Ich bin so unglücklich, daß ich niemals
In Deiner Seele einen Wiederhall,
So leis es sei, auf meine Worte finde.

Cato.

Versuch's, ob Deine Liebe wie ein Zauber
In Brutus Seele das vollbringen kann,
Was selbst die Stoa nicht erreichen konnte,
Mehr' in Besonnenheit den Ungestüm;
So will ich Dich alsbald mit ihm vermählen.
An diesem Lärmen hör' ich, daß er kommt.

(Cato entfernt sich.)

Dritte Scene.

Portia. Brutus.

Portia.

Wo kommst Du her, mein Brutus, so verstört?

Brutus.

So fragt der Mensch sein Schicksal!

Portia.

Wie fragt er?

Brutus.

Als in der Nacht das Meer im Sturme tobte,
Von einer Klippe sprang ich in die Fluth.
Sie riß mich in den Abgrund, hob mich hoch
Und warf mich wieder an den Strand zurück.
Daran magst Du erkennen, daß mein Leben
Werth hat und einer großen Sache gilt,
Der ich mit Zuversicht entgegen gehe.

Portia.

O möchtest Du doch ohne mich nicht geh'n.

Brutus.

Ich geh' allein im Sturme durch die Welt.

Portia.

Du wirst in seinem Träuen nicht besteh'n.

Brutus.

Mich treibt's in Nacht und Graus, es ruft mich laut
Des Donners Stimme von dem weiten Meere.

Portia.

Des wilden Sturmes Rufen täuschet Dich.

Brutus.

Er ruft mir zu, daß ich das Große thue.

Portia.

Die That, im Sturm geboren, gleicht dem Strahl
Des Blitzes, der zerschmetternd niederfährt.

Brutus.

Hab' ich vollendet, was ich soll, dann weih' ich
Dir meine Liebe.

Portia.

Nacht bricht dann herein,
Die Sonne wirft noch einen letzten Schein
In's Sturmgewölk und sinkt in dunkle Fluth.

Brutus.

Es treibt mich ruhlos ein Gedanke fort.

Portia.

O denke lieber nicht; es macht Dir Qual.
Versenk' in meine Liebe all Dein Denken.
Die Liebe grübelt nicht, sie ist Gefühl,
Unendlich, sich gewiß und ewig klar.

Brutus.

So lang' ich nicht den Geist in mir erkenne,

Will ich der Kraft vertrau'n, die wie ein Riese
Hervor aus meiner Nerven Spannung tritt,
Und meinen Muth an hohes Wagniß setzen.

Portia.

Du kannteſt Deinem Ahne gleichen, Brutus!

Brutus.

Beſchwor' nicht ſeinen Geiſt; er könnte ſich
Vernichtend ſtellen zwiſchen mich und Dich.

Portia.

Schau' mir in's Auge, Brutus! Du vermöchteſt
Am Himmel eh'r den letzten Stern zu finden,
Als in dem Auge meiner Liebe Ende.
So tief Du auch hinein Dich tauchen würdeſt,
Du fäheſt immer Dein verklärtes Bild.

Brutus.

Ich will es jetzt nicht ſeh'n. Iſt auch ein Himmel
In Deiner Seele ſo wie über uns
Ein Himmel iſt; nicht hier wie dort erblick' ich
Den Stern, der einſt mich ſoll beglücken.

Portia.

Sobald die Nacht gekommen, will ich Dir
Am Himmel einen ſchönen Stern wohl zeigen.
Es iſt der Adler, von der Cypris rechts
Und vor den ſieben Sternen der Plejaden.
Er wirft die Strahlen ſanft und mild hernieder,
Nicht mit dem Feuer wie der Sirius,
Doch dringt er um ſo tiefer in die Seele.
Ein and'rer Stern ſteht grade über ihm
Und unter ihm ein dritter; alſo ſchwebt
Des Himmels Adler ruhig zwiſchen beiden
Und iſt nur ſelten vom Gewölk verhüllt.
Ich ſeh' den Stern, eh' ich in Schlaf mich lege,
An jedem Abend und erblick' in ihm
Das Bild der milden und verſöhnten Kraft.
Er könnte meines Brutus Seele ſein.

Brutus.

Bis jetzt iſt noch der Sirius mein Stern,
Der an dem Himmel Ungewitter kündet.

Portia.

O, Du vergehſt in Deinem wilden Träu'n.
Mein Geiſt wird hell, ich ſeh' ein ſchreckbar Bild.
O Brutus! Dich ſeh' ich auf einem Hügel,
Um Dich herum ein leichenvolles Feld:
Ich ſeh' Dich einſam, trauernd, nach dem Meere
Gerichtet iſt Dein Blick; doch Rettung naht nicht,
Und Du bleibſt nur, Dich in Dein Schwert zu ſtürzen.

Brutus.

Wie auch mein Schickſal iſt, es ſoll mir nie
Der Muth in meiner ſtarken Seele brechen.
Wärſt Du wie ich, Du fäheſt ruhig hin,
Bis Dein geraubtes Bild in Nebel ſchwindet.
(Er geht ab.)

Portia.

O Brutus, meine Welt! Wie wär' es ſchön,
Wenn dieſe Welt in meine Liebe ſänke,
Gleich wie der trübe Stern, der in der Bahn
Der Cypris geht, die Kreiſe enger zieht
Und in ihr diamant'nes Licht verſchwindet.
Doch Brutus iſt gleich einem Wandelſtern,
Der durch des Himmels weite Räume ſchweift.
Die Cypris ſieht mit ihrem Strahlenauge
Ihm nach, ſo weit des Lichtes Schwungkraft reicht,
Und birgt ſich trauernd dann in dunkle Wolken.
(Portia ab.)

Vierte Scene.

Cato und Brutus treten auf.

Cato.

Du ſiehſt ſo finſter, und Dein Auge blitzt,
Als wärſt Du Mars, der Donnergott des Krieges.

Brutus.

Laß mich's erproben.

Cato.

Liebſt Portia Du nicht?

Brutus.

Für jetzt Minerva, die den Panzer trägt
Und mit dem Schwert an's Schild der Gorgo ſchlägt,
Daß wilder Schlachtenruf von ihm ertönt.

Cato.

Gemach, der Weisheit Göttin iſt Minerva;
Sie wurde aus dem Haupt des Zeus geboren.

Brutus.

Doch hat Vulkan das Haupt erſt ſpalten müſſen.

Cato.

Der Weisheit alſo diente ſeine Waffe.

Brutus.

Das Eiſen iſt meiſt für den Krieg geformt.

Cato.

Und ſoll zuletzt zu einer Pflugſchar werden.

Brutus.

Das dauert lange noch, jetzt drängt die Zeit.
Was willſt Du, daß geſchieht?

Cato.

Hör' mich, o Brutus!
Ich halte bei Durrhogium die Wacht,
Bis Cäſar und ſein Heer vernichtet iſt,
Dann geh' ich nach Italien, Du jedoch
Geheſt mit Pompejus, folgſt ihm überall
Und achteſt wohl darauf, daß er ſich nicht
Zu einem Herrſcher aufwirft über Rom.

Brutus.

Was thu' ich? — Fäll' ich ihn mit meinem Schwert
Von ſeiner Höhe, frei, Mann gegen Mann?
Rath' ich ihm mit dem Dolch?

Cato.

Das ſollſt Du nicht.

Im Lager rufe aus die Freiheit Roms.
Es werden sich, von solchem Ruf erweckt,
Die Legionen um Dich her versammeln,
Und mit der Kron' auf seinem Haupte mag
Pompejus sich zum Perserkön'ge wenden.
Jedoch wenn Cäsar siegt, dann geh' nach Rom
Und gieb der Freiheit alles, selbst Dein Leben.

Brutus.

Ich fühle muthig mich zu aller That,
Die jemals groß sich hat in Rom vollbracht.
Zum Zweikampf forde' ich wie Horatius
Und sterb' wie Regulus in Martern hin.

Cato.

Im ruh'gen Gleichmuth zeugt sich alles Große.

Brutus.

Was groß soll werden, kommt in Sturmesweh'n.

Cato.

Sich selbst zertrümmert jede wilde Kraft.

Brutus.

Die große That bleibt, die aus ihr entsprang.

Cato.

Sie hat nur in der Weisheit ihren Werth.

Brutus.

Sie glänzt im Ruhm.

Cato.

Der Ruhm hat keinen Werth.
Groß ist der Mensch, der alles überwindet,
Den Ruhm zuerst, den Werth in sich nur fühlend.

Brutus.

Hab ich nicht Portia's Liebe überwunden?

Cato.

Dein wildes Wesen trieb Dich fort von ihr —

Brutus.

Zum Höchsten, was der Mensch erstreben kann.

Cato.

Den Frieden — wie auch Kampf ihn rings umtobt.

Brutus.

Der Kampf nur giebt dem Leben seinen Reiz,
Und fröhlich athm' ich auf in Ungewittern.
Du freilich gleichst dem schnee'gen Haupt des Atlas,
An das heran sich keine Stürme wagen.

Cato.

Geh' in den Kampf, erprobe Deinen Sinn,
Ich fürchte, schnell sinkt noch Dein Geist herab.

Brutus.

Ich weiß ein Wort, dem ewig Kraft entströmt,
Das Wort der Freiheit, die das Leben hat
Und aus dem Tode noch die Menschen weckt. —
An nichts gebunden, jedem andern gleich,
Hoch über'm Haupt des Aethers weiten Raum,
Die Freiheit. — Alles schafft sie und vernichtet,
Was sie mit ihrem Feuer nicht durchdringt.
Man stirbt für sie, als für die schönste Göttin,
Um seines Lebens höchste, freie Kraft
In einem solch[illegible] Tode zu gewinnen.
Nicht zu umfas[illegible] ist das Wort der Freiheit.
Als Zeus die Welt erschuf, da trat das Wort
Zuerst aus seinem großen Geist hervor.

Cato.

Du fliegst zur Sonne auf wie Ikarus
Und stürzest wohl wie er auch in das Meer.
Nur was des Menschen wahres Wesen ist,
Das ist auch Freiheit, drum Gesetz vor Allem
Im Staate, der des Menschen Schaffen ordnet.

Brutus.

Im Volke also wie es Junius Brutus
Befreite von der Herrschaft der Tarquinier.

Cato.

Im Volke, wenn es seine Selbstsucht erst
Hat überwinden können. Bis dahin
Seh' ich die Freiheit nur in Roms Senat.
In jedem seiner Väter, dem der Ruhm
Der Ahnen als ein hohes Vorspiel leuchtet,
Soll Rom mit seiner Tugend sich gestalten.
Ein jeder trägt des Staates ganze Bürde
Und bürgt dafür, ob er aus Mavor's Tempel
Zum Kampfe schreitet, vor des Heeres Reih'n
Den Tod frei wählend, in die Feinde stürzt,
Ob er, den Sturm beschwörend Bürgeraufruhrs,
Vom Rostrum seiner Stimme Macht erhebt,
Ob er im Rath das alte Recht beschützt,
Er macht den Staat frei, weil er in sich selbst
Die Freiheit trägt durch seine Bürgertugend.
So stellt sich Roms Reich auf die Erde hin,
Bestimmt zu herrschen über alle Völker.

Brutus.

Vertraue nicht der Senatoren Tugend,
Die Freiheit sank vor ihrem Eigennutz.

Cato.

Willst Du wie Cäsar sie im Volke suchen?

Brutus.

Gieb ihm die Freiheit und frei wird es sein.

Cato.

Mit nichten. Freiheit wird durch Kampf errungen
Und ist das Ziel des letzten, was entsteht.
Unsres schuf Zeus die Welt, im Geist des Menschen
Soll sie zur Freiheit erst sich umgestalten.
Indem er für sie kämpft. So hoff ich jetzt,
Wo um die Freiheit Roms der Bürger kämpft
Am höchsten ist und eine Welt entzweit,
Es wird der Römer gold'ne Zeit ersteh'n.

Brutus.

Was für ein Ruf — hörst Du, die Römer rufen
Pompejus aus zu ihrem Imperator!

Cato.

Mag er ſich ſchmücken mit dem ſtolzen Titel,
Die Macht bleibt mir im Namen des Senats.

(Geht ab.)

(Verwandlung.)

Fünfte Scene.

Pompejus Lager.

Senatoren und Soldaten.

Soldaten.

Pompejus Heil! Heil unſer'm Imperator!
Dem unbeſiegten Helden, welcher Rom
Befreite vom Piratenkrieg, vom Krieg
Empörter Sklaven, der in Spanien
Sertorius bezwungen und am Pontus
Die Macht des Mithridates. Heil Pompejus,
Der jetzt ſo glorreich über Cäſar ſiegte.
Hoch lebe Rom und hoch die Adler Roms,
Der Macht ruhmreiches Zeichen auf der Erde!

Pompejus.

Nehmt meinen Dank, und leerer Schall nicht nur
Soll Euch mein Dank ſein. Auf Italiens Fluren
Hat, nach dem Siege über Julius Cäſar,
Ein Jeder ein Beſitzthum ſich erworben,
Um nach des Krieges Müh'n ſich dort zu ruh'n.

Soldaten.

Was kann uns Größ'res werden! Heil Pompejus!

(Die Soldaten treten zurück. Senatoren vor.)

Ein Senator.

Wir bringen Dir zu Deiner neuen Ehre
Den Glückwunſch dar. Jetzt führe ſchnell herbei
Des Krieges Ende, folge Cäſar nach
Und dräng' ihn, ſich in's eigne Schwert zu ſtürzen.

Ein Zweiter.

Es thut nicht Noth, der Mangel zehrt ihn auf.
Wir bleiben hier. Genug der Müh'n des Kriegs.

Pompejus.

Ihr kennt nicht meinen Kriegsplan, und ich bin
Ihn Euch zu ſagen, nicht ſo ſehr geneigt.

Ein Dritter.

Es iſt genug, wenn Du nur immer ſiegſt.

Pompejus.

Damit Ihr könnt des Sieges Frucht genießen.

Der Dritte.

Dich lohnt Triumph.

Pompejus.

Schon führt' ich deren viel.

Der Erſte (zum Zweiten).

Er ſieht den Krieg und zieht ihn in die Länge,
Damit er ſeinen fernern Zwecken diene.

Der Zweite.

So gehen wir nach Rom' mag er hier bleiben.

Pompejus (zu Beiden).

Nach Rom geht keiner ohne mich. Lebt wohl.

(Geht in sein Zelt im Hintergrund der Bühne.)

Der Dritte.

So achtet er uns, die wir doch Prätoren
Und Conſularen ſind, wie er nichts beſſ'res.

Der Erſte.

Mag Cato mit ihm hadern, uns laßt lieber
Berathen, wie wir unſern Sieg benutzen
Und über Jene richten, die in Rom
Zurück geblieben ſind, als Cäſar's Freunde.

Der Zweite.

Ich rathe, wer Senators Würde hat,
Erhält zu eines Jeden Richterſpruch
Drei Tafeln, welche ſagen, wie er ſtimmt:
Für Tod, Verbannung, für Verluſt der Güter.

Der Dritte.

So ſei's, in jedem Fall Verluſt der Güter.

Der Zweite.

Wer wird in Aſien Prätor?

Der Erſte.

Wer, als ich!

Der Dritte.

Der Du in Spanien floh'ſt —

Der Erſte.

Mein Heer verließ mich.

Der Dritte.

Da war Petrejus ein ganz and'rer Mann,
Dein Unterfeldherr damals. Als Du floh'ſt,
Da ſtellte er ſich vor die Legion,
Und wer zuerſt aus ihren Reihen ging,
Den hieb er nieder und brach ſo den Aufruhr.

Der Erſte.

Wie ich mit meinem Schwert Dein freches Wort.

Scipio (tritt hinzu).

Wollt Ihr den Straßenkampf von Rom erneuern?

Der Zweite.

Wer wird in Rom der Pontifex, das Amt
Iſt unbeſetzt.

Der Dritte.

Ich bin's, der Aelteſte.

Scipio (zu Ersterem).

Nein, ich, der Schwiegervater von Pompejus.

Der Dritte.

Da hätte Rom mit einmal zwei Beherrſcher,
Den Imperator und den Pontifex.

(Sie gehen ab, jeder andere Leute auf.)

Der Eine.

Es iſt die höchſte Zeit, daß Rom vergeht,
Damit es uns nicht länger knechten kann.
Was gilt uns Cäſar's und Pompejus' Streit,
Den Beide führen um die Herrſchaft Roms.

Der Zweite.

Vor allen aber falle Marcus Cato,
Der uns mit ſeiner grauen Tugend knechtet.

Der Erſte.

Den Stoiker laſſe immerhin beſteh'n;
Er kämpft für uns. Erſt ſtürzt er Julius Cäſar,
Der ſicher wieder Sieg gewinnt — nur Cato
Hält aus im letzten Kampfe gegen ihn —
Dann wird er uns beſchützen vor Pompejus,
Zuletzt ſtirbt er an ſeiner eignen Tugend,
Begraben vom Senat, der's nicht erträgt,
Die alte Größe über ſich zu ſeh'n.

Der Zweite.

Und dann kommt Catilina's gold'ne Zeit,
Wo alles gleich iſt und die Freiheit herrſcht.

(Beide ab.)

Pompejus (tritt aus ſeinem Zelte).

Wann werd' ich endlich an dem Ziele ſein?
Daß ich der Große heiße und in Rom
Triumphe führe, wie vor mir noch Keiner,
Daß ich der Imperator bin, was frommt's?
Bin ich doch nur der Diener vom Senat.
Will nicht ein Jeder ſein ſo groß wie ich?
Und klein bin ich trotz aller meiner Siege,
Sobald der Sieg mich einmal nur verläßt.
Als Herr und König aber bin ich alles,
Und ſelbſt der Zufall muß mir dienſtbar ſein
— Der Eine, unverlehbar, unterſchieden
Von allen andern Menſchen, mit dem Zeichen
Des höchſten Jupiter auf meinem Haupte —
Als König ſteh' ich für das ganze Volk
Und bin der Staat in eigener Perſon,
Und als der König auf dem Capitol,
Bin ich, da Rom die ganze Welt beherrſcht,
Der Herrſcher über Alles, Alles ſinkt
Vor meinem Willen in den Staub dahin.
Es lohnt ſich ſchon nach einer Krone ſtreben.
Hab' ich nicht kleine Kön'ge ſchon gemacht?
Auf ſeinen Knie'n empfing von mir Tigranes
Das Diadem; warum nicht ſollt' ich ſelbſt
Ein großer ſein? Schon lag's in meinem Willen,
Da ich vom Pontus als der Sieger Aſiens
Nach Rom zurückkam. Ich bin Sulla's Erbe;
Er war der König, ohne Krone nur. —
Es liegt in Roms Geſchick, daß Einer herrſcht.
Was iſt die Freiheit Roms? Vielherrſchaft nur.
Wär' ich beſiegt, ſo würde Cäſar herrſchen.
Schon jetzt iſt Rom wo ich bin; den Senat
Führ' ich mit mir und beug' ihn meinem Willen.
Nur Einer iſt noch, der wie eine Wolke
In meinen hellen Tag ſteigt, Marcus Cato.
Doch laſſe Deiner Stimme Donner ſchallen
Und halte mir die alte Römertugend
Wie ein Gorgonenhaupt vor's Angeſicht,
Ich leuchte erhaben in's Gewitter nieder.
Wenn's wär', daß Du den Elephanten führeſt,
Der mich zum Forum im Triumphe trägt,
Es würde ſich an Dir ganz Rom ergötzen,
Wenn ich ihm nur des Circus Pforten öffne.
(Labienus kommt. Gefangene Cäſarianer werden ihm nachgeführt.)

Labienus.

Sieh' dieſe, die vom Lager Cäſar's flieh'n.
Ich richte ſie nach Kriegsrecht; gieb es zu.

Pompejus.

Wohlan. (Tritt zurück.)

Labienus.

So ſeh' ich Euch, Ihr Veteranen,
Einſt meine alten Kriegsgefährten wieder
Als feige, fahnenflüchtige Soldaten.
Weſſen Ihr kämpft, das darf Euch nimmer kümmern.
Dem Adler treu ſein, iſt des Kriegers Ehre.

Ein Veteran.

Was ſagſt Du — Fahnenflüchtige? Tapf're Männer
Steh'n hier vor Dir. Wir ſind Gefang'ne nur
Erdrückt durch Uebermacht. Willſt Du uns tödten,
So thu' es wider Kriegsrecht, aber häufe
Nicht Schmach auf uns.

Ein Zweiter.

Nicht Deine eigne Schmach!
Du, Labienus, warſt Cäſar's Legat
In Gallien, Du biſt der Ueberläufer.
Ein Cäſar noch als treulos Dich erkannte,
Stießt Du aus ſeinem Lager, Ehrſucht halber,
Die Cäſar nicht in ſolchem Maße fördert,
Als Du bei ſeinen Feinden ſie erwartet.

Labienus.

Wenngleich Legat des Cäſar, war ich doch
Ein Bürger Roms; als Feind des Vaterlandes
Wollt' ich den Rubikon nicht überſchreiten,
Was Eure Führer thun, geht Euch nichts an.
Führt ſie zum Tode.

Der Zweite.

Glücklich, daß mir nicht
Die Arme ſind gefeſſelt, da der linke
Verloren ging. Er trug den Adler Roms
Im Sturme nach den Mauern Aleſia's,
Und ſank mit ihm, indeß die rechte Hand
Dem Schwerte Bahn brach; und ich ſoll Unehre
Jetzt hier erfahren, eher tödt' ich mich.
(Reißt einem Soldaten das Schwert weg.)
Auf Dich mein Blut. Ein jeder Tropfen brenne
In Deine Seel' hinein; vom Peſthauch ſterb'
In Dir, was ſonſt vielleicht noch edel war.

O Rom! Du bist verloren, weil das Schwert
An solcher Männer Hüften ehrlos ward.

(Er ersticht sich, die andern werden fortgeführt. Labienus tritt an Pompejus heran.)

Labienus.

Pompejus, großer, siegesreicher Feldherr!
Bei Dir und unsern Göttern laß mich schwören,
Daß ich Dir treu bin und an Dich allein,
Was auch in Rom geschieht, mich halten will.

Pompejus.

Hältst Du die Niederlage Cäsar's sicher?

Labienus.

Zwar hat er nicht mehr jene Legionen,
Mit denen er den Krieg in Gallien führte,
Und nach verlor'nen Schlachten immer wieder
Den Sieg gewann, mit denen er das Volk
Der Aeduer bezwang; die alten Krieger
Sind meist gefallen, an der Pest gestorben,
Entlassen in die Heimath; was er hier
Zum Kampfe wider uns versammelt hat,
Das sind Germanen, Gallier und Helvetier,
Nach Raub begierig, nicht nach Kriegesruhm
Und fahnenflüchtig nach verlor'ner Schlacht;
Auch leidet er an allem Nöth'gen Mangel.
Trotz Allem rath' ich, trau' dem Siege nicht,
Denn Cäsar ist erfinderischen Geistes
Und zwingt das Kriegsglück durch die kühnste That.

Pompejus.

Wo seine Würfel auf das Schlachtfeld fallen,
Da werd' auch ich sein.

Labienus.

Folg' ihm auf dem Fuße,
Doch wage nicht so schnell die neue Schlacht.

Pompejus.

Soll ich des Heeres Muth nicht besser nutzen?

Labienus.

Führ' Krieg mit ihm wie mit dem Mithridates
Und traue ganz Dich meiner Vorsicht an.
Ich kenne seine Art den Krieg zu leiten
Und hab' ihn selbst geführt, als er aus Gallien
Nach Rom ging. Ueberlaß jetzt Cäsar mir.

Pompejus.

Wohlan, ich will Dir anvertrau'n die Führung
Des fernern Kriegs, als meinem ersten Feldherrn.

Labienus.

Man weiß, daß Cäsar sich nach Hellas wandte.

Pompejus.

Folg' ihm dorthin, wenn die Entscheidung naht,
Bin ich dort selbst, hier muß ich erst den Stolz
Des widerspenstigen Senats bezähmen,
Den Cato wider mich beständig reizt.
Siehst Du, dort kommt die graue Toga her,
Und wie sie schnell geht. Das bedeutet Sturm.

Labienus.

Ich bringe mich vor ihm in Sicherheit.

Cato.

Hier sollst Du steh'n und mir in's Antlitz schau'n,
Du, Labienus! Cäsar's Veteranen
Hast Du dort tödten lassen und weshalb?

Labienus.

Es waren todeswürd'ge Ueberläufer.

Cato.

Gefang'ne waren's, die das Kriegsrecht schützt.

Labienus.

Ein Veteran des Cäsar hat sich sonst
Nie fangen lassen, starb dem Adler treu.

Cato.

Die Adler Cäsar's sind die Adler Roms nicht.
Nur für den röm'schen Adler stirbt der Krieger.

Labienus.

Was rechtest Du mit mir, Pompejus geb' ich
Die Antwort nur.

Pompejus.

Was liegt an ihrem Tod.
Im Circus ließ zu Rom sechstausend Mann
Von Marius Partei einst Sulla tödten.
Bis zu der Curie schallte ihr Geschrei,
Doch Sulla zwang die Senatoren, ruhig
Die angefang'ne Rede auszuhören.

Cato.

Wenn Du ein neuer Sulla glaubst zu sein,
So höre ruhig jetzt, was ich hier spreche,
Und Du zuvor Dein Urtheil, Labienus.
Fürwahr, wie Junius Brutus würd' ich selbst
Den eig'nen Sohn, wenn er das Recht von Rom
Und sein Gesetz verletzt, zum Opfer geben
Und eines ganzen Heeres Tod nicht achten,
Sobald es seine Pflicht für Rom erfüllt.
Doch jene Veteranen waren schuldlos.
Du aber wolltest nur mit ihrem Tod
Verrath und Feigheit, Deine Schande decken.
Du bist der Ueberläufer; wie Du Cäsar
Verrathen hast, so wirst Du Rom verrathen
Um Deinen Ehrgeiz, Deiner Habsucht willen.
Das ist es, was Dich zu Pompejus trieb.

(Zu Pompejus.)

Und Du siehst das nicht ein in Deiner Schwäche.

Pompejus.

Für einen Augenblick nur halt' zurück
Den Donner Deiner Stimme. Labienus
War der Legat von Cäsar, kennt genau
Die Art, wie Cäsar seine Kriege führte,
Und führte sie auch selbst in Gallien.
Das Kriegsglück fesseln wir durch ihn an uns,
Indem wir Cäsar durch den Cäsar schlagen.

Cato.

Bist Du trotz Deiner Siege matt geworden,
Seitdem man Dich zum Imperator rief,
Blödsinnig auch? Ich glaub' es, Labienus
Wird Cäsar eher noch wie Du besiegen,
Doch dann selbst Cäsar sein und Dich vernichten.

(Zu Labienus.)

Du wolltest für der Römer Freiheit kämpfen,
Großmüth'ger Mann! Daß sie so großes Opfer
Verschmähen muß, denn ob ich in Roms Senat
Auch manchen nicht der Freiheit werth erachte,
So wird doch keiner sich Dir unterordnen.

(Zu Soldaten, die fern stehen.)

Hier trete her, führt diesen hin zum Cäsar,
Sagt ihm, was hier geschehen ist. — Wenn ich Dich
Nicht durch den Lictor strafen lasse, hoff' ich,
Daß Cäsar Dich wie Afro tödten läßt.
Du warst es, der einst dessen Tod gefordert.

Labienus.

Ich glaube, Cäsar weiß mich mehr zu schätzen.
Wenn Du besiegt bist und zu flieh'n Dich scheust,
Dann seh' ich Dich in Deine graue Toga,
Als wie in Deine Tugend eingewickelt.
Ich freue mich auf solches Wiedersehn.

(Labienus wird abgeführt.)

Pompejus.

Ich glaube, wenn die Macht Dir wär' gegeben,
Du jagtest mich als Oberfeldherrn fort
Und wähltest Dich zu dem allein'gen Führer
Der Heere Roms. Wie würden Dich die Krieger
Mit hellem Zuruf grüßen, und ich würde Dich
Aus Dankbarkeit, der Führung los zu sein,
Mit meinen Siegen und Triumphen putzen
Und Dir die Krone Mithridates' setzen
Auf Deinen kahlen Philosophenscheitel.

Cato.

Du bist mit vollem Recht der Oberfeldherr;
Denn Roms Senat hat Dich dazu erwählt.
Du gingst zum Tempel Mars' und brachtest Opfer
Und weihtest Deine Waffen, schworst beim Zeus,
Die Freiheit zu beschützen. Ich fürwahr
Will Dir das Recht nicht schmälern; doch ich sage,
Daß dieses stärker ist, als Du es bist.
Wenn Du den Sieg gewinnst, so ist es nur
Das Recht, das triumphirt und zwar trotz Dir.

Pompejus.

Trotz mir — hab' ich das Recht jemals verletzt?

Cato.

Daß Du es nicht vermagst, dafür sorg' ich.

Pompejus.

Hat man Dich zum Dictator Roms erwählt?

Cato.

Erwählt, das Ansehn des Senats zu schützen.
Erkenne ihn in mir. Was Großes immer
Durch ihn erreicht ward, stell' ich Dir vor Augen,
Als Beispiel, so gering ich auch erachte
Die eigene Person.

Pompejus.

Was soll das heißen,
Als daß Du Ränke sinnst und den Senat
Bewegst, sobald ich Dienste ihm geleistet,
Von Rom mich zu verbannen, wie Athen
Gethan an allen seinen großen Männern.

Cato.

Wenn sie nach Herrschaft strebten, so wie Du,
Den Staat verrathend um den eig'nen Ehrgeiz.

Pompejus.

Ich brachte stets mich Rom zum Opfer dar,
Wie ich auch jetzt des Krieges Bürden trage.

Cato.

Du hast Dir diesen Krieg selbst zubereitet.
Du konntest früher über Cäsar siegen;
Du wichst ihm aus, gabst Rom und Spanien auf
Und schürtest an den Zwist der Bürger Roms,
Weil Dir der Bürgerkrieg mehr Vortheil bringt
Und Deinem Zwecke frommt. Die Herrschsucht schreckt
Vor nichts, vor keiner Frevelthat zurück.

Pompejus.

Verschone mich mit Deiner tollen Rede.
Ich trage Roms Geschick in meiner Hand
Und werde noch das stolze Haupt Dir beugen
Zu meinen Füßen.

Cato.

Du trägst Roms Geschick?
Du trägst es nicht, Du bist unfreien Geistes,
Bewegt durch Leidenschaft und voll von Selbstsucht
Und wahrlich nicht der Große, wie man Dich
Nur nennt zu Deiner eigenen Beschämung.
Was groß an Dir erscheint, das ist nur Rom.
Das bist nicht Du, für Dich bestehst Du nicht.
Hat Rom durch Dich gesiegt, so wie es einmal
Zeus Rathschluß ist, der auch geringe Mittel
Zu großen Zwecken nützt, so bist Du klein,
Und nichts werth. Was Du für Dich selbst erstrebst,
Den Tand der Krone, du erreichst es nicht.
Ich wünsche Dir kein Unheil, Du erringst
Es nimmer. Auf dem Schlachtfeld einst besiegt,
Vermagst Du nicht, Dich in das Schwert zu stürzen,
Wie dies, frei wählend, selbst Barbaren thun.
So groß Du heißest, Imperator bist,
Du fällst wie ein bedeutungsloser Mensch
Durch Zufall, selbst vielleicht durch einen Mörder,
Der ein'ges Geld durch Deinen Tod verdient.

Pompejus.

Wie schlecht steht doch der Zorn dem Stoiker.
Daß ich ihn so entflammte, macht mich stolz,
Mehr stolz, als daß ich über Cäsar siegte.

Cato.

Es ist das Mitleid nur, das ich Dir schenke.

Pompejus.

Fürwahr, wenn wir zum Capitole kehren
Und ich die Waffen in den Tempel Mars'
Zum Zeichen meiner Siege niedersege,
So laß ich Dir ein Roß zum Danke zimmern,
Darin verdirg' Dich wie Diogenes.

Ende des zweiten Aktes.

Dritter Akt.

Indien, in einer Wüste.

Erste Scene.

Cato und Sohn.

Cato.

O Zeus! Wie hart wird Rom von Dir geprüft.
Du warfst den Sturm, den die Titanen wagten,
Olympos' Herrschaft zu gewinnen, nieder
Und herrschest allgewaltig auf der Erde.
Warum hat Cäsar doch den Sieg errungen
Und Rom mit seinem heil'gen Capitol,
Auf dem Dein Tempel steht, sich unterjocht.
Was groß in Rom einst war, das wird erniedrigt
Und dient zu seinem Zweck, zu seiner Herrschaft,
Die er das vorbestimmte Schicksal nennt.
So wäre Rom, das sich durch tausend Jahre,
In seiner Bürger Kraft und freier Tugend,
Zum Haupt der Erde hat emporgebildet,
Bestimmt, ein Staat zu werden wie der Perser,
Wie Mithridates' jetzt vergang'nes Reich,
Wo sich der Eine für das Ganze hält
Und alle andern seinem Willen zwingt.
O Cäsar, der Du jetzt im Stolz vermessen
Dein Schwert wie Brennus in die Waage wirfst,
Damit es gegen Römertugend wiege.
Denk' an Pompejus, der von Zeus mißachtet,
Sein Leben ließ in feiler Mörder Händen.
Es sinkt der Eine vor dem Andern hin. —
Gleichwie die Fluth des Meers, im Sturm gehoben,
Die Wogen über weite Länder wälzt
Und dann zurücksinkt, bis ein neuer Sturm
Dasselbe wiederholt, doch stets vergeblich,
So kommt und geht der Menschen stolzes Thun,
Und ruhig wird es wieder, denn es sinkt
Die Thorheit durch die eigne Schwere nieder.
Dem Weisen bleibt die Welt. — Wenn über Rom
Jetzt Cäsar's übermüth'ge Hand gebietet,
So soll mit um so größ'rer Tugend sich
Die Freiheit in der ödschen Wüste schaaren
Zu neuem Kampfe für ihr altes Recht,
Und bis Italien frei ist, steh' Karthago
Aus seinen Trümmern auf als zweites Rom.

(Der junge Cato kommt.)

Kommst Du, mein Sohn! Sei mir Ersatz für Brutus,
Der nach verlor'ner Schlacht zu Cäsar ging,
Vielleicht gefangen ward, ich weiß es nicht.
Jedoch berürcht' ich, daß sein Uebermuth
Ihn schnell verließ. Er sinkt dann um so tiefer,
Als er sich über menschlich Thun erhob.
Die Stärke ist im Gleichgewicht der Kräfte.

Sohn.

Soll ich Ersatz für Deinen Brutus leisten,
Den Du erhobst und schmähst, das ist nicht leicht,
Bin ich auch ehr im Gleichgewicht der Kräfte
Und schaue ruhig in die Welt hinein,
Die ihren Lauf nimmt, wie sie eben will.

Cato.

Du sollst, wie dies dem Namen Cato's ziemt,
Für's Recht der Römer kämpfen bis zuletzt.

Sohn.

Für Recht — für Unrecht — wer kann's unterscheiden.
Ob wohl für's Recht mein Ahn' Carthago stürzte?
Des Einen Freiheit ist des Andern Knechtschaft.

Cato.

So wie's der Mensch verdient und sich's erwirbt.
Jetzt wähle in dem Kampfe wider Cäsar
Aus Roms Geschichte Dir ein Vorbild aus.

Sohn.

Da müßt' ich schon den größten Helden wählen
Und mehr sein, als den Brutus nur ersezen,
Denn Cäsar schuf aus seiner Niederlage
Die Mittel sich zu seinem neuen Siege.

Cato.

Das that sein Ehrgeiz.

Sohn.

Ich bin frei davon,
Dank Deiner Stoa . .

Cato.

Auch von wahrer Größe.

Sohn.

Vielleicht verbindet mit dem Ehrgeiz sich die Größe.
Ist das nicht groß, wenn, bei Thrrhagium
Verjagt, bei Pharsalus der Julier siegte?

Cato.

Der Kön'ge Kronen sanken einst vor Cäsar
Am Nil, in Syrien und am Pontus: lohnt sich's,
Daß er nach eines Königs Herrschaft strebt?
Schmückt ihn die Krone, stirbt in ihr der Römer.
Doch von der steilen Höhe stürzt ihn Zeus.

Sohn.

Das fragt sich.

Cato.

Willst Du zum Verräther werden?

Sohn.

Ich bin Dein Sohn. Ich focht bei Pharsalus
Und floh, als alles floh durch Macedonien.
Drauf lief ich Schiffbruch, jetzt komm' ich zu Dir
Und habe nicht wie Brutus Cäsar's Gnade
Für mich erfleht. Ich werd' auch weiter kämpfen,
Wiewohl ich lieber noch in Rom den Kampf
Der Gladiatoren in dem Circus sähe.

Cato.

Kommt' ich nach Rom zurück, schließ' ich den Circus.

Sohn.

Dann wird das Forum wohl zum Circus werden.

Cato.

Bist Du mein Sohn, so lerne besser denken.

Sohn.

Wenn Mäßigkeit, wie Du sagst, denken macht,
So denk' ich gut, denn seit so vielen Tagen,
Als ich durch diese häßliche Wüste ziehe,
Hab' ich der Speise wie des Tranks entbehrt.

Zweite Scene.

Portia und Lydia kommen.

Portia.

Hin sink' ich todesmatt wie in ein Grab.
Die Welt vergeht um mich, mein Sinn vergeht,
Ich sehe nicht die graue Wüste mehr.
Nur Brutus hält mich. Ob er meiner denkt? —
Schau' hin! Dort fernhin geht die Herrlichkeit
Von Rom empor mit seinem Capitole,
Dem Tiberstrom im Schatten dunkler Ulmen.
Und Brutus selbst erschau' ich, tief verhüllt
In seine Toga mit gesenktem Haupte,
Der sonst zur Sonne schwebte wie ein Adler.
Schmerzsinnend blickt er in die Strömung hin,
Wie sie hinweg gleich seinem Leben fließt.
Ja, meiner denkt er, käme sonst zu mir
Sein Bild? Ich kann ihn fassen, er ist da.

Lydia.

Mein Geist trägt mich nach Sappho's Felsen hin,
Von dem hernieder meine Mutter sank.

Cato (Vater).

Ihr träumt und zaubert in die Wüstenluft
Gestalten her, indeß die Wirklichkeit
Zum Widerstand der Seele Kräfte fordert.

Portia.

Was Traum, was nicht Traum, Wahn und Wirklichkeit?
Was in mir lebt und mich beglückt, ist wirklich.
Willst Du doch auch, in Deiner Stoa Weisheit,
Die Welt aus Dir gestalten, schwebt nicht Dir auch,
Soweit Du durch die Wüste ziehest, Rom vor
Mit seinen Tempeln, die dem Zeus geweiht sind
Und Deiner Freiheit. Was im Traum ich sah,
Ist meiner Seele Glanz, das wahre Bild
Von meiner Liebe; doch ist Deine Stoa
Die Wahrheit, so ist nicht die Welt die Wahrheit,
Denn beides eint sich nimmer. Siehst Du nicht,
Wie alles um Dich fällt, wie in den Sand
Dein Heer begraben wurde, wie wir selbst,
Entblößt von aller Hülfe, hier verschmachten!

Cato (Sohn).

Die Welt geht eben fort und kümmert sich
Um unser Thun nicht.

Cato (Vater).

Und sie soll es nicht.
Der Mensch gestaltet sie und macht sie frei.
Sie soll sich aus dem dunkeln Elemente
Im Lichte formen, das vom Kampf der Stoffe
Zu seines Urquells reinem Glanz sich schwingt. —
Hier ruht Euch. (Zu seinem Sohn, auf Lydia und Portia zeigend.)
Sorg' für sie. — Dort kommt Petrejus.
(Cato geht ihm entgegen.)

Lydia (für sich).

O, was ist wirklich und im Licht verklärt,
Wenn Du es nicht, o Marcus Cato, bist.

Cato (Sohn).

Ich hab' in einem alten Buch gelesen,
Ein Mann hat einst gelebt, der aus Egypten
Die Stämme Juda's durch die Wüsten führte
In ein gelobtes Land. Der konnte doch
Aus einem Felsen Wasser springen lassen.
Könnt's Cato auch, es käm' Euch sehr zum Nutzen.
(Zu Lydia.)
Bist Du die Griechin, die ich freien soll
Nach meines Vaters Wunsch, wie er mir schrieb?
Es kann geschehn.

Lydia.

O, laß es nimmer sein;
Auf meinen Knie'n beschwör' ich Dich deshalb.
Dein Weib zu sein, es wär' das größte Unglück.

Cato (Sohn).

Du willst nicht! Mir gilt's gleich, ich kann es tragen.
Wir treiben auf des Lebens Wogen hin
Und nehmen an, was jeder Tag uns bringt.
Ein Weib ist nicht mein Ringen und vor allen
Kein Weib, das so in Leidenschaften glüht,
Wie Du es scheinst. Wen aber liebst Du denn
Mit Deiner heißen Seele, da Du doch
Vor meiner Liebe so viel Abscheu hast?

Lydia.

Er weiß es nicht, obgleich ich für ihn stürbe.

Cato (Sohn).

Wie' das mein Vater? O, das wäre schön. —
Da kommt er wieder her mit seinem Feldherrn.
Was aber naht von dort, was hebt in Wolken
Den Wüstenstaub empor? Ich sehe Fahnen
Von purpurfarben weh'n und Lanzen blitzen.

Das ist der König von Numidien, Juba!

(Zu Portia.)

Wär' Dir die Wahrheit in dem Traum erschienen,
So hättest Du ihn sehen müssen, statt
Den liebeskranken Brutus an der Tiber.
Dir aber, schöne Griechin, wird ein Gastmahl
Zu Deiner Hochzeit jetzt bereitet werden.

(Cato's Sohn geht ab. Portia und Lydia ziehen sich zurück.)

Dritte Scene.

Cato und Petrejus.

Petrejus.

Nachdem Pompejus ist ermordet worden,
Hat Dich das Heer zum Feldherrn ausgerufen,
So viel es sich an Afrikas Gestaden
Gesammelt hat, Roms Freiheit zu vertheidigen.
Das Heer kennt keinen bessern Mann als Cato.

Cato.

Ich bin nicht Feldherr, trug nie Schwert und Panzer,
Noch über ihm den hellen Purpurstreifen
Und weiß nicht eine Schlacht in Kampf zu stellen.

Petrejus.

Sei Du des Ganzen Hort und Schirm und Geist,
Dann soll sich leicht des Heeres Ordnung fügen.

Cato.

Am besten wärest Du der Oberfeldherr,
Doch darf's nicht sein. Die Würde ist bestimmt
Durch Roms Gesetz und kraft ihm ist es Scipio.

Petrejus.

Dem ordnest Du Dich unter?

Cato.

In dem Ansehn
Von Roms Senat gab ich dem Scipio
Den Feldherrnstab.

Petrejus.

Unfähig, eigennützig
Und stolz, wird er das ganze Heer verderben.

Cato.

Ich achte ihn selbst nicht, doch er hat das Recht,
Und mit dem Recht siegt Rom. Wenn wir das Recht
Verletzten, wären wir dem Cäsar gleich.

Petrejus.

Obgleich im Unrecht, hat er doch gesiegt.

Cato.

Ein größ'rer Sieg war's, daß Pompejus' Ehrgeiz
Zu Grunde ging.

Petrejus.

Scipio's Ehrgeiz ist noch größer.

Cato.

Dann stürzt ihn Zeus.

Petrejus.

Wir aber stürzen mit.
Zu neuen Siegen rüstet Julius Cäsar
In ganz Italien; und aus allen Ländern,
Die jenseits von den Alpen liegen, zieh'n
Mit Macht Hülfstruppen, die er aus dem Schatz
Des Staates reich besoldet.

Cato.

In Gefahr
War Rom schon oft und ward durch's Recht erhalten,
Das unverletzt muß bleiben. Zeus beschirmt es,
Der Weltordnung vorsehend, die der Mensch
Auch mit Titanenkraft nicht stürzen kann.

Petrejus.

Ich sag', das höchste Recht wird Roms Verderb.

Cato.

Rom steht in seiner Größe festgewurzelt.
Am Capitole brach der Punier Stolz,
Der Grimm der gallischen Völker und die Macht
Der Cimbern und Teutonen. Auch im Innern
Hat Rom der Gracchen Aufruhr überstanden,
Die Wechselmorde Marius' und Sulla's,
Den Krieg mit seinen Sclaven, die Verschwörung
Von Lepidus und Catilina, Cäsar's
Genossen einst, den Clodius und Milo.
Und jetzt, wo Cäsar Roms sich hat bemächtigt,
Du sagst es selbst, Petrejus, schaurt sich hier
Das neue Rom um mich, und ich fürwahr,
Ich werde nie das Recht vom Rom vergeben.

Petrejus.

So lang' sich Staaten ordnen, war das Schwert
Mit seiner unbedingten Macht ihr Schutz.

Cato.

Geh' hin und künd' dem Heer, daß Scipio
Zum Feldherrn ward von mir ernannt, und bring' ihm
Die Purpurtoga, seiner Würde Zeichen.

Vierte Scene.

Die Vorigen. Juba mit Gefolge.

Juba (zu den letzten Worten).

Was hör' ich! Mir allein gehört der Purpur.
Ich bin hier König. Nimmer darf sich Scipio
Mit ihm bekleiden, noch der Feldherr sein,
Des Heeres König. Will er König werden,
So mag er auf dem Capitol sich krönen.
Ich dulde keinen andern neben mir.

Cato.

Auch mich nicht?

Juba.

Wer bist Du? Der Sclave wohl
Von jenen Frauen, die ganz verschmachtet scheinen.

(Zu seinem Gefolge.)

Ihr sorgt für sie und führt sie in mein Zelt,
Ich lieb' am meisten schöne Römerinnen.

(Zu Cato.)

Was flammt Dein Auge, Sclave! Bist Du toll
Vor Durst, hältst Du Dich auch für einen König?
Gebt ihm zu trinken.

(Man reicht ihm einen Becher Waſſer. Cato gießt es auf die Erde.)

Du biſt wahnſinnig und es ſoll die Peitſche
Dich heilen, eh' wir ſeh'n, was aus Dir wird.

(Cato's Söhne und Verwandte ſtellen ſich ehrerbietig neben Cato.)

Cato.

Du biſt der König von Numidien, Juba,
Und ich bin Cato und ich werde Dich
Belehren, daß Du nur der Sclave Roms biſt.

Juba.

Du wäreſt Cato in der grauen Toga,
Den man für höher hält, als Roms Senat?
Ich höre, Du ſeiſt auch ein ſtoiſcher Weiſer.
Fürwahr, ich glaube, Du trägſt ſelbſt voll Stolz
Den Purpur unter Deinem grauen Rocke.
Wär' ſolcher Philoſoph in meinem Volke,
Ich ließ ihn kreuzigen.

Cato.

Wie Du mich ſiehſt,
So laß ich Dich, ſprichſt Du noch ſolch ein Wort,
In Ketten ſchlagen und vom Lictor tödten.

Juba.

Du kommſt als Flüchtiger in großer Noth,
Beſiegt von Cäſar, meinen Schutz zu ſuchen.

Cato.

Nicht alſo — um Dein Kriegsheer zu gebrauchen.

Juba.

Groß iſt mein Heer und i c h ward n i e beſiegt.
Sowie ich auseinander meine Arme breite,
So ziehen meine Krieger aus der Wüſte
Auf Roſſen und Kameelen, Elephanten,
Im Sturmgebraus.

Cato.

Schon gut, im Dienſt für Rom.

Juba.

Doch ohne mich, den Herrn und König, nicht.

Cato.

Du biſt ein bloßer Unterthan von Rom.
Das wiſſe, oder ſei vom Thron verjagt.
Jetzt ſollſt Du Scipio's Befehl Dich fügen.

(Cato mit den Andern ab.)

Juba (allein).

Wie! Scipio? — Mit Scipio läßt ſich handeln
Und bleiben muß ich ſchon, da Cäſar mir
Den Tod geſchworen. Aber D i c h verderb' ich,
Wenn erſt der Krieg nach meiner Art geführt wird.
Und unabhängig mach' ich mich von Cäſar.

(Verwandlung.)

Palaſt Cäſar's in Rom.

Fünfte Scene.

Cäſar. (Allein.)

Cäſar.

Hier bin ich und in meinem Geiſt erkenn' ich
Des Schickſals Walten, das mich, in Epirus
Beſiegt, die Mauern Gomphys ſtürmen ließ,
Das mir bei Pharſalus den Sieg verlieh,
Mich früher in der Stadt Kleopatra's
Im Aufruhr unverletzt hielt und es machte,
Daß ich, zum Pontus kommend, ſah' und ſiegte.
Das Glück ging mir voraus. Es iſt das Glück
Die That, die aus dem Schickſal ſich entrollt.
Vom Stamm des Julus, Sproß der Könige,
Die Troja und Latinium beherrſchten,
Tret' ich jetzt aus dem Schickſal frei heraus.
In Räthſeln geht es durch die Menſchenalter,
Doch hat es in den Kämpfen einer Welt
Den Geiſt, der in ihm war, herausgebildet,
So geht es auf in ihm, der weiter handelt.
Der Staat der Römer war, nachdem in ihm
Die Herrlichkeit der Könige vergangen,
Zweifach getheilt und in den Kampf geſtellt
— Senat und Volk. — Ich geb' ihm ſeine Einheit,
Und beiden gleiche Rechte, ſo die Freiheit.
Und ſchnell vollbring' ich's, aber Cato ſiegend,
Der in dem Trotz des römiſchen Senats
In Afrika von Neuem Krieg bereitet.
Was dann? Sobald der Bürgerkrieg geendigt,
Will ich den Widerſtand der Parther brechen,
Daß von dem Euphrat bis zum Meer Hiſpaniens
Geſichert ſind die Grenzen römſcher Herrſchaft.
Dann endlich ſchließe ſich der Tempel Mars. —
Vor mehr als tauſend Jahren kam Aeneas
Nach Latium, vertrieben von den Griechen,
Mit ſeinem Troer-Volk, dies Reich zu gründen.
Wie ich's in ſeinem Frieden will vollenden,
Umfaßt es Hellas wieder, und es eint ſich
Der Griechen Bildung mit der Kraft des Römers,
Um nach der Menſchheit Höhen aufzuſtreben.
Doch auf der höchſten Höhe ſteh' ich ſelbſt,
Das Volk aus meinem Geiſte wiederſtrahlend.
Werd' ich's erreichen? Faſt will mir es ſcheinen,
Als wenn der Sturm, der jetzt die Welt durchbraust,
Sich nicht ſobald in Frieden niederlege.
Ob ſich das Schickſal einen Andern wählt?
Es ſei. Doch alle künft'gen Herrſcher Roms,
Sie werden, wenn das L e t z t e mir gefehlt,
Den Namen Cäſar's mir zum Ruhme tragen. —
An Einem Menſchen haften meine Zweifel,
Wie ich mich auch dagegen wehren mag,
An Marcus Brutus. Soll ich ihm vertrau'n?
Erſt wilden Geiſtes, ungezügelt, jetzt,
Entflohen aus der Schlacht bei Pharſalus,
Tiefſinnig, wie in einen Traum geſenkt,
Doch nicht in ſeiner freien Kraft gebrochen,
Vielleicht an ſeiner Portia Liebe denkend,
Vielleicht emporgeſchreckt zur ſchnellen That;
Er könnte, wie ſein Ahn die Kön'ge Roms,

So mich vernichten. Dennoch lieb' ich ihn,
Er iſt mein einz'ger Sohn. Die Herrſchaft Roms
Ließ ich zurück ihm, als ſein großes Erbtheil.
Wie er mich tödten kann, ſo kann er auch
Mein Werk vollenden. Fall' ich einſt durch ihn,
So fällt er ſelbſt, und rächend wird mein Geiſt
Ihm in den Schlachten, die er kämpft, erſteh'n.
Denn feſtgegründet liegt in mir Roms Zukunft.

Sechſte Scene.

Cäſar. Adoniſt.

Adoniſt.

Heil Cäſar! Keiner iſt an Macht Dir gleich.
Wie Deine Hand der ganzen Welt gebeut,
So mußt Du Dich gleich einem Gotte fühlen.
Warum nicht ziert Dein hohes Haupt die Krone?

Cäſar.

Auch ohne ſie bin ich der Herrſcher Roms.

Adoniſt.

Wie nichts ein Krieger ohne Waffenſchmuck,
So iſt ein Herrſcher ohne Krone nichts.

Cäſar.

Die Macht iſt größer, als ihr Zeichen.

Adoniſt.

Du haſt den Krieg am Tiber doch nur geführt,
Und ſiehſt Dich jetzt am Ziele Deiner Thaten.

Cäſar.

Ich ordne dieſes Volks Geſchick.

Adoniſt.

Du biſt es,
Du biſt das Schickſal! Weißt Du, wie das Schiff
Bei Alexandrien unter Dir verſank?
Es ſtarben hundert Krieger in dem Nil.
Und dieſen Armen ſelbſt entſank die Kraft.
Da ſah ich, daß Du unverletzlich biſt.
Ich wäre ſelber in den Grund geſunken,
Wär' ich an Deiner Seite nicht geweſen.

Cäſar.

Bis hierher hat das Schickſal mich geführt.

Adoniſt.

So ſtrebe ſchnell zum Allerhöchſten auf.
Das Schickſal will des Mannes kühnſte That.

Cäſar.

Der Ruf der Freiheit kann den Mörder wecken.

Adoniſt.

Wen ſeh' ich doch in Deinem Schatten geh'n? —
Trau' Brutus nimmer, der bei Pharſalus
In Waffen ſtand.

Cäſar.

Er wär's? —

Adoniſt.

Befiehl, ſo ſtirbt er.

Cäſar.

Was hilft es, wenn das Schickſal mich verdirbt.

Adoniſt.

Halt' eine treue Wache Dir zum Schutze.

Cäſar.

Ich will wie Clodius nicht zum Forum geh'n.

Adoniſt.

Vertrau' der Macht, wenn treulos iſt das Schickſal.

Cäſar.

Es ſoll ſich eh'r vor meiner Größe beugen.

Adoniſt.

Das mag es thun, und ſchwinge Du Dich auf
Zur höchſten Höhe. Mir erlaub' zu gehen.
Nachdem ich treu in Deinen Schlachten kämpfte,
Wirſt Du mir nicht der Thaten Lohn verſagen,
Die Griechin, die Du mir verſprochen haſt,
Und an dem ſchönen Rhein ein Herzogthum.

Cäſar.

Die Griechin iſt in Lybien bei Cato,
Der wider mich von Neuem Krieg beginnt.
Dien' mir zum letzten Mal, dann lohnt Dich Liebe.

(Cäſar ab.)

Adoniſt.

So werd' ich ſie erringen! Wie ein Adler
Schwing' ich mich hoch empor, der Sonne zu,
Als könnt' ich ſie erſchau'n an Lybiens Strand;
Und ſie wird mein ſein, ein helleniſch Weib!
Und was in Hellas herrlich iſt und ſchön,
Das führ' ich mit mir nach dem deutſchen Rhein,
Wo ich durch Cäſar's Huld ein König bin.

Siebente Scene.

Adoniſt. Brutus.

Brutus.

Macht Dich der Liebe Zauber zum Tyrannen?

Adoniſt.

Ich bin der Tapfre, der noch niemals floh.
Und Lydia iſt der Preis von meinen Thaten.

Brutus.

Was wiſſen denn Barbaren von der Liebe!

Adoniſt.

Haltſt Du für mehr Dich, Deine Portia höher,
Als meine Lydia, ſo kämpf' mit mir.
Vielleicht verſcheucht dies Schwert auch einen Schatten,
Der anhellvoll im Lichte Cäſar's geht.

Brutus.

Wirſt Du am deshalb Lydia eh'r erringen?
Ich ſage Dir, eh'r ſpringt aus ſeiner Scheide

Dein Schwert von ſelbſt hervor, als Lydia
In Deine Arme kommt.

Adaviſt.

Biſt Du ſo ſicher,
Daß Portia Dich liebt?

Brutus.

So wahr ſie lebt.
Und ſtürzte mich Dein Schwert gleich in den Tod,
So hält ſie meinen Aſchenkrug umfangen
Und tauſcht ihn nicht für alle Herrlichkeit,
Die Du der Griechin auch verſprechen magſt. —
Ich wart' auf Cäſar, der mich herbeſchied.

Adaviſt.

Ich geh' zum Cäſar. Seine Pforten ſteh'n
Mir offen, und wenn er an ſeiner Seite
Kein Schwert trägt, halt' ich mich für Cäſar's Schwert.
(Adaviſt ab.)

Brutus (allein).

So bin ich hier bei Cäſar, ihm gefolgt
Auf ſeiner Siegesbahn von Pharſalus,
Wie Cato wollte, und ich ſoll vollbringen,
Was für der Römer Freiheit nöthig iſt.
O Freiheit, wenn du wirklich biſt das Wort,
Das aus dem Tode noch den Menſchen weckt,
So werde ſelber erſt lebendig wieder;
Denn im Senate Roms ſah ich dich ſterben
Und ſinken in das Grab, berghoch belaſtet
Mit feiler Selbſtſucht. Auf dem Grabe ſteht
Nur Cato, doch als wär' er ſelbſt geſtorben,
Ein ehrnes Denkmal nur der Größe Roms.
Wollt' er noch Rom zurück die Freiheit führen,
So mußte er die Senatoren zwingen,
Damit ſie frei ſind, und ein Herrſcher werden,
Gleichwie ein aſiatiſcher Tyrann.
Und was ſoll ich für Römer Freiheit thun?
Was gilt mein Muth, die rieſenſtarke Kraft,
Die ich aus meiner Seele ſonſt gerufen,
Der Ruhm von großer That, wenn ich nichts habe,
Woran ich ſie beweiſe! Selber könnt' ich mich
Wohl tödten, aber ohne große That
Würd' ich das tiefe Grab der Römer-Freiheit
Mit meiner Selbſtſucht nur noch mehr belaſten. —
Gleich einem Adler ſchwebt' ich hoch empor
Und ſegelte mit allen Stürmen fort
Und konnte Portia's Liebe ſelbſt mißachten.
Jedoch, geſunken auf die Erde nieder,
Kann ich von ihr die Schwingen nicht erheben.
Es war die Leidenſchaft, die mich erhob.
Und Cato ſagt, ſie löſt ſich in ſich ſelbſt;
Doch ſeine Tochter ſagt, die Liebe führt
Den Menſchen auf die Bahn des wahren Lebens.
Als ſie mir nahe war, da floh ich fort,
Und jetzt, wo fern ſie weilt in Lybien,
Geht meiner Seele Sehnſucht nach ihr auf. —
Die Welt geſtaltet ſich in Licht und Nacht,
Desgleichen bildet ſich des Menſchen Seele
Aus Glanz und Schatten, Frühlingeweh'n und Sturm.
Du, meine Portia, biſt des Lichtes Glanz
Und wandelſt unter Palmen fern von mir
In Lybien; ich aber bin der Schatten,
Der Sturm und wandle hier am Tiberſtrom.
Der Schatten ſehnt ſich nach dem Lichte hin,
Sich drin zu klären, und das Helle ſucht
Vielleicht den Schatten, ſich in ihm zu bergen.
Von Deinem Lichte blieb ein Strahl bei mir.
Ich fühl' es an dem Schein, der mich umgiebt,
Daß Du mir nahe biſt, wie fern Du weilſt.
Wenn Deine Liebe ſtrahlt in meinen Geiſt,
Verwandelt ſich das Dunkel in das Licht.
Wohl ſteigen erſt Geſtalten in mir auf,
Die finſter blicken und den Dolch erheben,
Mein Muth flammt mächtig auf zum Ungeheuren;
Allmälig aber wird es ſchön und ſtill
Im Grund der Seele, und es ſteigt aus ihm
Dein lichtverklärtes, edles Bild empor
Und führt mich wieder auf mich ſelbſt zurück. —
Ich will mich werth der Römer Freiheit halten,
Bin ich beim Cäſar auch, der ſie bewältigt.
Wenn dieſe Hand ihm ſollt' behülflich ſein,
So ſtreck' ich ſie, wie Mutius Scävola,
Viel lieber in ein Feuerbecken aus.

Achte Scene.

Brutus. Cäſar.

Cäſar.

Sei mir gegrüßt, mein Brutus! jetzt in Rom.
Als ich bei Pharſalus durch Herolds-Ruf
Verkünden ließ, daß kein beſiegter Römer
Durch mich gefährdet ſei, da hoffte ich,
Dich auf dem Schlachtfeld ſelbſt ſchon zu umarmen.

Brutus.

Du biſt verſöhnlich Deinen Feinden, Cäſar!

Cäſar.

Wie ſolches Rom zum Heil.

Brutus.

Und auch Dir ſelbſt.

Cäſar.

O, trenne Cäſar nicht von Rom; ich bin
Mit ſeinem Schickſal eins.

Brutus.

So ſcheint es faſt.
Vergeblich war es, gegen Dich zu kämpfen.

Cäſar.

So ſei auch Du mit mir. Ich mache groß
Der Römer Volk vom Indus bis zur Donau,
Am Rhein, am Ebro und in Afrika,
Bis wo der Nil die weite Wüſte ſchließt.
Auf Erden herrſche nur der Name Roms.

Brutus.

Soll ich Dein Schickſal achten, muß ich es
In ſeinem Weſen ſeh'n.

Cäſar.

Es tritt der Menſch
Aus dem Jahrhundert, das ihn werden ließ,
Und weil er's in ſich trägt, hat er die Macht.

Brutus.

Es waltet Eine Macht hoch über Alles,
Und nicht auf Einen Menſchen ſtrahlt ſie nieder.

Cäſar.

Wer hat den ew'gen Krieg in Rom beendet,
Der gleich der Scylla und Charybdis tobte?

Brutus.

Du ſchufſt Dir ſelbſt erſt aus dem Krieg die Macht.

Cäſar.

Wohl hätt' ich lieber noch mein Ziel erreicht,
Wie Gracchus, oder Perikles in Hellas.

Brutus.

Man hat zu Roms Dictator Dich erwählt.

Cäſar.

Noch droht der Bürgerkrieg in Lybien.
Wer bricht ihn, ſteht der Eine nicht für's Ganze.
So oft Rom in Gefahr war, hat es ſich
Freiwillig des Dictators Macht gefügt,
Erkennend, daß die Rettung nur allein
Liegt in der Einheit, die in großer Zeit
Sichtbar hervortritt und verkörpert wird.
Doch auch des Friedens Wohlfahrt und Geſittung
Hätt' Rom auf ſolche Weiſe eh'r erreicht.

Brutus.

Der zum Dictator Auserwählte giebt
Dem Volk im Frieden ſeine Freiheit wieder.

Cäſar.

So ich, wie Keiner noch vor mir gethan.
Frei ſei das Volk vom Druck der Senatoren,
Die es nicht mehr, als ihre Sclaven achten.
Auch jedem Einz'lnen will ich Freiheit geben.
Zunächſt ſoll Jeder frei ſein von der Sache,
Vom Eigenthum, ſo daß er ſeine Freiheit,
Als Schuldner, nicht dem Geld mehr opfern muß.
So ände ich, als Dictator, Roms Geſetz,
Damit der Spalt ſich ſchließe zwiſchen Arm und Reich,
Der auf dem Forum wie ein Abgrund droht,
Und immer neue Catilina's zeugt.
Im Volke liegt der Werth der Freiheit,
Nicht aber, wenn es ſich in Senatoren
Und in Plebejer trennt.

Brutus.

Des Volkes wegen
Hab' ich mich Dir bei Pharſalus ergeben,
Nachdem ich dort erkannte, daß die Tugend
Der Römer im Senate nicht mehr iſt.
Den Einz'gen ausgenommen, Marcus Cato.

Cäſar.

So biſt Du mir ergeben?

Brutus.

Und dem Volke,
Gleich meinem Ahn, der für das Volk die Könige
Aus Rom vertrieben.

Neunte Scene.

Ein Römer tritt haſtig ein. Dann Adaviſt.

Römer.

Rom iſt in Gefahr,
Errett' es, Cäſar!

Cäſar.

Sprich! Was iſt geſchehn?

Römer.

Die Veteranen vor den Mauern Roms,
Die keinen Sold erhielten, ſind empört
Und ſtürmen wild heran, die Stadt zu plündern.

Cäſar.

Gemach, ich bin der Schutz von Rom.

Römer.

Du zwingſt
Sie nicht mehr, ihre Schwerter ſind gezückt.

Cäſar.

So geh' ich ohne Waffen.

Brutus.

Ich mit Dir.

Cäſar.

Sie ſah'n bei Pharſalus Dich flieh'n, ſie würden,
Wärſt Du an meiner Seite, ſchwach mich glauben;
Du ſtünd'ſt als Opfer und vielleicht auch ich.

Brutus.

Du kränkſt mich, Cäſar.

Cäſar.

Du biſt Cäſar nicht,
Geſchaffen, frei zu ſteh'n, wenn Alles fällt.
(Adaviſt, ein germaniſcher Krieger.)

Adaviſt.

Ich decke Dich mit meinem Schwert und Schild.
Zu mir, Germanen!

Cäſar.

Nein. Ich will es nicht.

Adaviſt.

Bin ich im Kampfe je von Dir gewichen?

Cäſar.

Jetzt bleib' zurück, mit meinem Blick allein
Und meinem Wort ſchlag' ich den Aufruhr nieder.

Verwandlung.

Forum in Rom.

Zehnte Scene.

Veteranen Cäſar's.

Der Erſte.

Er nannt' uns Bürger. Mit dem einen Wort
Schlug Cäſar geſtern unſern Aufruhr nieder.
Wir waren hergekommen, um den Sold
Die Stadt zu plündern; wuthentbrannt, und ſtumm,
Vernichtet, ſtanden wir mit einem Mal.
Mag ſich's ein gall'ſcher Fürſt zur Ehre nehmen,
Ein Bürger Roms zu ſein, uns trennt der Bürger
Vom Cäſar. Von uns fiel der Ruhm der Kriege,
Die wir faſt auf der ganzen Erde führten.
Was ſollten wir? Wir ſanken an ihm nieder,
Ihn bittend, daß er nähme unſer Blut.

Der Zweite.

Wohl ſind wir eins mit ihm, wie Leib und Seele. —
Es war bei Oſtiagium. Wir kämpften,
Als Krieger, die erſt neu geworben waren,
Auf Flößen, mitten in der ſtürm'ſchen Fluth,
Umringt vom Feinde, bis zur ſpäten Nacht.
Er bat uns Gnade, doch wir wären eh'r,
Mit Cäſar's Namen in das Schwert geſunken,
Als daß wir uns dem Feind ergeben hätten.

Der Dritte.

Treu hielt uns Cäſar, was er uns verſprochen,
Und gab uns noch darüber.

Alle.

Heil ſei ihm!

Der Erſte.

Durch Cäſar nur allein kann Rom beſteh'n.

Der Zweite.

Rom iſt durch Cäſar nur.

Der Dritte.

Cäſar iſt Rom.

Der Zweite.

Wohlauf, zum neuen Krieg nach Afrika.

Der Erſte.

Zum letzten Mal. — Wenn Cato dort beſiegt iſt,
Und hier, im Zug geſchmückter Elephanten,
Gefeſſelt, Cäſar im Triumphe folgt,
Dann iſt die goldne Zeit für uns gekommen. (Ab.)

Elfte Scene.

Bürger. Dann Adaniſt.

Der Erſte.

Dort ſteht die Säule Sulla's neben der
Von Marius. Sag' mir, was ſoll's bedeuten?

Der Zweite.

Daß Marius und Sulla ausgeſöhnt ſind,
Und daß durch Cäſar eine neue Zeit
Für Rom gekommen iſt.

Erſter.

Da ſteht das Standbild
Auch von Pompejus.

Zweiter.

Cäſar ließ es machen.

Erſter.

Sie ſtreben alle nur nach Macht und Herrſchaft.
Vielleicht ſtellt Cäſar noch die Bilder auf
Der ſieben Kön'ge Roms und dicht dabei
Sein eig'nes Bild, um damit anzuzeigen,
Die Zwiſchenzeit von jenen bis auf ihn,
Der Freiheit lange Zeit, ſei nicht geweſen.

Zweiter.

Wer ändert' es. (Ab.)

Erſter.

Wir dienten ſeinem Ehrgeiz.
Nun ruft er ſeine Feinde vom Exil
Und ſöhnt ſich ihnen. Was bleibt dann für uns?

Der Dritte.

Nicht Cäſar bringt die neue Zeit für Rom.
Das hätte Catilina nur vermocht.
Vertilgend alles Recht des Eigenthums.

Erſter.

Dann wär's in Rom geworden, wie in Sparta,
Wo Jeder auf dem Markt ſein Mittagsmahl
Von ſchwarzer Erbſenſuppe fertig findet,
Um wie Leonidas zuletzt zu ſterben.

Dritter.

Mit nichten. Uns gehört zu gleichen Theilen,
Was Aſien, Lybien und Europa hat.

Erſter.

Getreide nur und Oel giebt Cäſar frei,
Und dafür ſollen wir den Sumpf um Rom
Noch trocken legen.

Dritter.

Sollen wir arbeiten?
Wir ſind die Herr'n der Welt, wozu ſind Sclaven?

(Adaniſt tritt hinzu.)

Adaniſt.

Schmach bringt es Euch, Ihr freien Bürger Roms,
Daß Ihr von Sclaven ſprecht.

Dritter.

Barbaren ſind es.

Adaniſt.

Wenn ſie nur kämpfen wollten, wär' es wohl
Bald umgekehrt.

Erſter und Dritter.

Wir ſchlügen ſie an's Kreuz!

Adaniſt.

Ihr habt ſo ganz das Ausſeh'n.

Erſter und Dritter.

Er will Streit.

(Tumult.)

Herbei! Geht ihm zu Leibe! Schließt die Läden.
Es lebe Catilina! Volubella hoch!
Wie lange gab es Streit nicht mehr in Rom!

(Wache mit einem Centurio.)

Centurio.

Im Namen Cäſar's, Ruhe!

Von der andern Seite.

Cäſar hoch!

Einer vom Roſtrum.

Seht her, an dieſer Säule ſteht's geſchrieben,
Daß Mörder gegen Cäſar ſind geweſen.

Einer aus der Menge.

Glaubt das nicht. — Zeigen will uns Cäſar nur,
Wie hoch ſein Leben gilt.

Adaviſt.

Was kümmert mich
Dies niederträchtige Volk.

Zwölfte Scene.

Ein Jude macht ſeinen Laden auf und tritt heraus. Adaviſt. Ein Gladiator. Sittius.

Der Jude.

Das Volk verläuft ſich. — Was doch iſt das Volk?
Wenn Einer ſpricht, kommt her und laßt uns theilen,
So gilt das mehr, als was ein And'rer ſagt
Von aller Größe Roms und ſeinen Siegen.
Die Macht der Erde liegt nur in dem Geld,
Und alles Recht von Rom liegt nur darin,
Daß auf'r Schuldner müſſen Sclaven ſein.
Da haſt du deine Freiheit, großes Rom!
Frei iſt die Sache, ſie allein hat Werth.
Dies freiheitsſtolze Volk! So ſchwach ich bin,
Ich kann es kaufen, kauf' ich ſeine Schulden.
So that es Joſeph bei den Pharaonen,
Als Hungersnoth im Land Egypten war,
Und er ward allgemeiner König ohne Krieg.

Adaviſt.

Gieb Geld her, Jude. Schreib' Dir einen Schein,
Cäſar bezahlt ihn, aber ſchreibe viel,
Die Tapferkeit gilt viel. Ich will doch ſeh'n,
Ob ich im Spiel ſo ſtark, wie in der Schlacht bin.

Der Jude.

Es ſteht Dir jede Summe frei, Germane,
Der große Cäſar ſagte gut für Dich.

(Ein Gladiator tritt heran.)

Adaviſt (zu ihm).

Wer biſt Du denn mit Deinen breiten Schultern?

Gladiator.

Die Tapferkeit der Römer.

Adaviſt.

Wie verſteh' ich's?

Gladiator.

Sah'ſt Du die Fechter nie im Circus kämpfen?
Ich ſchute ſie, daß ſie vor allem Volk
Ein Beiſpiel geben römiſcher Tapferkeit.

Adaviſt.

Der freie Mann kämpft tapfer.

Gladiator.

Thu' nicht groß.
Was Fechter ſind, ward kund im Krieg der Sclaven,
Obwohl ſie unterlagen. Spartacus
Starb, wie ich's ihm gelehrt, auf ſeinem Schilde.

Adaviſt.

Die Deutſchen ſind die Tapfern!

Gladiator.

Wohl, ich glaub's,
Weil ſie um Rache kämpfen; Rache muß
Im Blut ſich kält'gen. Deshalb reizen wir
Zur wild'ſten Rache auf des Fechters Seele.
Dann giebt er, um des Gegners Bruſt zu treffen,
Gleichviel, wer's iſt, ſein eignes Leben preis.

Adaviſt.

Trifft Euch denn ſelbſt nicht auch des Fechters Rache?

Gladiator.

Pah! wir erzieh'n ihn ſo, daß ſeine Furcht
Vor uns noch ſeine Rache überwiegt,
Die wir allein auf ſeinen Gegner lenken.

Adaviſt.

Die Kämpfer in dem Circus ſind Verbrecher,
Des Todes werth.

Gladiator.

Am meiſten ſind es Mörder.
Es bleibt vom Morde in des Menſchen Seele
Die Wuth zurück, doch muß der Mord durch's Schwert
Geſchehen ſein, daß Blut in's Auge ſpring.
Wer feig durch Gift gemordet, taugt uns nicht,
Der mag, an's Kreuz gebunden, elend ſterben.

(Sittius wird gefeſſelt vorübergeführt.)

Sittius (zum Juden).

O, leihe Geld mir, daß ich meine Schulden
Bezahlen kann und los von dieſen komme.

Der Jude.

Sag' an, wer biſt Du und wer iſt Dein Vater?

Sittius.

Kennſt Du Valerius nicht, der mit Dir handelt
Um Elfenbein, um Gold und Straußenfedern?

Der Jude.

Er iſt der reichſte Mann in Utika.

Sittius.

Doch ſo voll Geiz, daß er mich Schulden halber
In Rom zurückließ.

Der Jude.

Gut, ich zahl' für Dich,
Doch diene mir.

Sittius.

Und welche Dienste leist' ich?

Der Jude.

Die Magd entlief mir, trete für sie ein.

Sittius.

So soll ich Sclavendienste thun?

Der Jude.

Warum nicht?

Sittius.

Soll ich nichts Besseres werth sein? Hättest Du
Auf edlem Wüstenrosse mich gesch'n,
Wie ich mit Löwen kämpfte, Strauße jagte
Und Elephanten kühn für Dich erlegte,
Wie ich die Caravane durch die Schrecken
Der Wüste führte — freilich, heimgekehrt,
Verspielt' ich aller meiner Mühen Preis.

Gladiator (für sich).

Das ist ein Circuskämpfer! Cäsar giebt
Ein Schauspiel. Löwen sind aus Afrika
Gekommen, aber Fechter fehlen noch.
Den lohnt es sich zu schulen. — Afrikaner!
Laß von dem Juden ab und sei ein Mann.
Ich geb' das Geld.

Sittius.

Was muß ich thun dafür?

Gladiator.

Wir trinken, spielen, lieben, wie Du willst,
Und kommt die Zeit, kämpfst Du mit Löwen auch.

Sittius.

Das that ich schon.

Gladiator.

Doch in dem Circus nicht,
Wo Dir das ganze Rom Bewund'rung zollt.

Der Jude.

Vertrau' Dich ihm nicht an. Du wirst geschlagen
In Fesseln und gegeißelt und gebrannt,
So, wie Dein Herr und Peiniger es will.

Sittius.

Wer das mir bieten wollte, müßte sterben.

Gladiator.

Nicht doch. Du gehst mit freiem Muth zum Circus;
Der Löwenkampf zeigt Deine Heldenkraft.

Sittius.

Ich bin bereit.

Gladiator.

So unterschreibe dies.

(Zu seinen Knechten.)

Führt ihn nach meinem Haus.

(Zu Adaviſt.)

Fürwahr, in dem
Ist noch des Römers Stolz; der könnte groß,
Wie Cäsar werden; aber zähm' ich ihn,
Und er erkennt, daß er verkauft ist,
Dann mordet er, daß alle Welt darüber
Entzückt ist. Wirst Du nach dem Circus kommen?

Adaviſt.

Was treibe Dich an zu einer solchen Wuth?

Gladiator.

Bin ich nicht selbst ein Sclave Roms geworden?

Adaviſt.

Wo stammst Du her?

Gladiator.

Das lasse Dich nicht kümmern.
Wenn Deutschland unter Römerherrschaft fällt,
Dann trifft Euch selber wohl ein gleiches Loos.

Dreizehnte Scene.

Ein Herold. Bürger. Der Jude.

Herold.

Hört mich, Ihr Bürger Roms! Es läßt Euch Cäsar,
In Kraft von seiner Dictatorenwürde,
Durch meinen Mund verkünden, daß der Römer
Von nun an frei von seinen Schulden ist
Und nicht mehr Sclave seiner Gläubiger.
Zwar soll er Alles bis auf seine Toga
Für seine Schulden geben, aber niemals
In seiner eigenen Person gekränkt sein.

Ein Bürger.

Heil Cäsar, der vom Wucher los uns kauft!

Ein Zweiter.

Das ist die wahre Freiheit, Schulden machen
Und nicht bezahlen brauchen — Heil dem Cäsar!
Jetzt erst trägt jeder Römer stolz sein Haupt.

Der Jude.

Was hört mein Ohr! Wenn Einer Schulden hat
Und nicht bezahlen kann, so ist er frei
Und schlägt die Toga stolz um seinen Leib,
Den ich sonst in den Kerker werfen konnte?
Ist das die Freiheit, das das Recht von Rom!
Wer ist jetzt ein Empörer? — Cäsar ist's,
Ein Catilina! Hätte Roms Senat
Die Macht, aus Unrecht wär nie Recht geworden.

Ein Dritter.

Es ist um deßhalb, weil die meisten Schulden
Wohl Cäsar hat. Du wirst es wissen, Jude.

Vierzehnte Scene.

Cäsar. Vorige.

Erster Bürger.

Seht, dort kommt Cäsar, wie er stolz einhergeht,
Das Volk kaum grüßt, das ihm zum Siege half.

Wir gönnen ihm die Würden, doch er soll
Dafür uns höflichst grüßen.

Zweiter.

Cäsar geht
Zum Tempel Zeus'.

Erster.

Was kümmern ihn die Götter,
Ob Zeus, ob Isis mit dem Vogelhaupt,
Ob selbst der Juden Gott? Bald macht er selbst,
Wie Alexander, sich zu einem Gotte.

Dritter.

O seht, wie an dem Rande seiner Toga
Der stolze Purpur immer breiter wird,
Zuletzt wird er noch ganz in Purpur kommen.

Vierter.

Zur Seite geht ihm Brutus; um so schmäler
Trägt er den Rand von Purpur.

Erster.

Unrecht bleibt es,
Daß Brutus dem Senate untreu ward.

Dritter.

Man sagt, auch Cato traut den Pompejanern,
Weil sie nach Oberherrschaft streben, nicht.

Zweiter.

Doch freit Brutus um die Tochter Cato's.

Erster.

Er ist kein Brutus, wie sein großer Ahn.

Vierter.

Ob ihn nicht Cato Cäsar'n heimlich sandte,
An ihm der Freiheit Untergang zu rächen.

Zweiter.

Das liegt im Sinn von Cato nicht, er kämpft
In Waffen, ist ein Mann vom alten Rom.
Wer weiß, ob Cäsar nicht vor ihm noch sinkt.

Erster.

Dort steht der Imperator, hofft vielleicht,
Daß wir ihn aus zu unserm König rufen.

Vierter.

Erwartet, was er bringt —

Zweiter.

Er bringt uns nichts,
Vor allen seinen König. — Cato hoch!
Das muß ihn kränken; Cato fürchtet er.

Fünfzehnte Scene.

Sittius. Cäsar. Adavist etc.

Sittius (tritt heran, die Faust des Gladiators hinter ihm.)
O Fluch der Knechtschaft! (zu dem Gladiator.) Du hast mich betrogen.

(Cäsar tritt heran, Adavist voraus.)

Adavist.

Für Cäsar Platz!

Sittius.

Germane, schütze mich!
Auch Du bist fremd in Rom.

Adavist.

Ich steh' zu Dir.

Der Gladiator.

Laß ab von ihm, er ist mein Eigenthum.
(Zum Volk.)
Seht her, Ihr Leute, das der Gladiator,
Der in dem Circus mit den Löwen kämpft,
Im Schauspiel, das der Cäsar geben wird.

Volk.

Das macht uns Spaß.

Adavist.

Steht ihm doch bei, Ihr Bürger!
Es gilt die Freiheit eines römischen Bürgers.

Volk.

Erst in dem Circus kämpfen. Kämpft er gut,
Dann wollen wir ihm seine Freiheit schenken.

Cäsar.

Was geht hier vor?

Sittius.

Schenk' mir Dein Mitleid, Cäsar!

Cäsar.

Wer bist Du?

Sittius.

Eines römischen Bürgers Sohn.

Gladiator.

Mit so viel Schulden, daß sein Vater sie
Nicht mehr bezahlen will.

Cäsar.

Und deshalb soll
Man sich an seinem Leibe nicht vergreifen.

Gladiator.

Er hat zum Sclaven sich mit Leib und Seele
Mir selbst verkauft und ist ein Gladiator.
Sieh' hier die Schrift.

Cäsar.

Du hast Dich selbst verkauft!
Sohn eines römischen Bürgers, unwerth bist Du
Der Freiheit, kämpfe Deinen Löwenkampf.
(Cäsar geht weiter.)

Sittius.

O Fluch Dir, Cäsar! Mit den Löwen kämpf' ich,
Doch trifft Dich selber noch des Löwen Wuth.

Sechszehnte Scene.

(Das Forum leert ſich, ein Theater tritt auf.)

Der Stoiker.

Weh' dieſen Menſchen, die nur Schatten ſind
Im Licht des Zeus, und wehe über Rom,
Das in die Thorheit ſank. — Auf Deinen Trümmern
Sitzt einſt ein Weiſer wohl, der Welt Geſchick
Im Geiſte denkend, und Er iſt der König.

Ende des dritten Akts.

Vierter Akt.

Kriegslager in Lybien.

Erſte Scene.

Cato (aus ſeinem Zelte tretend).

Cato.

So mächtig von Hiſpanien bis nach Colchis,
Vom Kaukaſus entlang dem Strande Aſiens,
Von Alexandrien bis nach Carthago
Die römiſchen Länder um das Mittelmeer
Sich an den Säulen des Herakles ſchließen,
Und Roms gewalt'gen Namen, ſeinen Ruhm,
Sein Recht, Geſetz und ſeine Freiheit tragen,
So völlerreich hat ſich bei Tapſus jetzt
Ein Heer geſammelt, für das alte Rom,
So wie es auf der Bürger Recht beſteht,
Den Kampf zu ſchlagen. — Nach den Siegen Cäſar's,
Als Alles rettungslos verloren ſchien
Und ich allein faſt durch die Wüſte zog,
War ich's, der nie die Zuverſicht verlor
Und nicht das kleinſte Recht von Rom vergab,
Weil dadurch Rom, beſiegt, doch Sieger bleibt.
Der Name Cato's rief aus allen Ländern
Die alte Römertugend in das Leben
Zum Kampf geſchaart, und wahrlich, Cato hat,
Was ſonſt der Menſchen Leben auch beglückt,
Für Rom gegeben und iſt Eins mit ihm.
Wie Cäſar auf dem römiſchen Forum auch
Um Volkes Gunſt buhlt und den Tempel Mars'
Mit Waffen ſchmückt und frevelnd ſeine Siege
Zeus darbringt, ſeinen nackten Ehrgeiz
So lange mit des Volks ſcheinbarem Wohl
Umkleidend, bis der Herrſcher fertig iſt;
Er muß, rief man ihn gleich zum König aus,
Durch's Meer herüber, meine Stimme hören
Und vor ihr beben wie vor einem Geiſte,
Den er einſt bei Dyrrhagium geſeh'n,
Und der jetzt wahr macht, was er dort geſprochen. —
Entſcheidung naht, ob frei der Menſch ſei,
Sich ſelbſt genug, in einem Staate lebend,
Der alle Fähigkeiten ſeines Geiſtes,
Die Stärke ſeines Willens auferweckt
Und unterordnet dem Geſetz und Recht,
Wo ſelbſt der Menſch ſich Zweck iſt und dem Staate
Zum Opfer bringt, was er errang im Leben.
Entſcheiden wird, ob Einer herrſchen ſoll,
Der ſich nicht ſelbſt blos für den Staat erachtet,
Den freien Bürger als ein Mittel nur,
Das er entwürdigt, um es willenlos
Dienſtbar zu machen; nein, der frech vermeſſen,
In ſeiner Herrſchſucht unermeſſ'nem Stolz,
Gleich Zeus ſich hält, ſich Tempel auferbaut
Und von dem Capitol herniederruft
Den Völkern, die zu ſeinen Füßen liegen,
Erſchaut in mir den Herrſcher und den Gott. *)
Um ſolche Gegenſätze kämpft die Erde
Und wird zu allen Zeiten wieder kämpfen,
Weil ſeine eigene Natur der Menſch
In ſolchem Kampfe zu erringen ſtrebt.
Es iſt der Kampf des Lichtes mit der Nacht;
Und eine Welt ſteht jetzt in ſolchem Kampfe.
Wenn wiederum Titanenmächte ſiegen,
Dann ſinken alle Völker dieſer Erde
Für ein Jahrtauſend in die Knechtſchaft hin
Und Rom, Vergeltung ſollend, ſinkt zuletzt,
Geknechtet, vor dem Schwerte der Barbaren.
O Zeus! Du mußt Sieg geben: Deine Tempel
Steh'n auf dem Capitol, und was in Rom
In Heldentugend glänzt von allen Zeiten,
Iſt jetzt in den Entſcheidungskampf geſtellt,
Den Freiheit gegen Unterjochung führt.

(Cato geht in's Zelt.)

Zweite Scene.

Scipio kommt mit Petrejus, dann Cato.

Scipio.

Die Macht iſt unſer. Ein ſo großes Heer,
Als jetzt der Tapſus, welchem Ich befehle,
War nie verſammelt. Machen wir dem Krieg
Ein ſchnelles Ende, ſetzen mit Gewalt es durch
Und bieten eine Schlacht dem Cäſar an.

Petrejus.

Soll ich Dir meine Meinung einfach ſagen,
So fürcht' ich Cäſar jetzt weit mehr wie ſonſt.
Erſt zog er, ſeinem Glücke ſich vertrauend,
Oft tollkühn, klein an Macht, dem Feind entgegen,
Jetzt aber zaudert er, prüft alles ſorgſam,
Gewinnt an Lybiens Küſten feſte Stellung
Und übt wie ein Centurio in der Guth
Der afrikaniſchen Sonne ſeine Krieger.
Man ſieht, der eignen Herrſchaft gilt der Kampf.

Scipio.

D'rum ſchnell zum Angriff, ehe ſeine Flotte
Sich wieder ſammelt, die der Sturm verſchlug.
So bleibt ihm keine Rettung, und ich will

*) Die römiſchen Kaiſer nannten ſich imperator noster deus.

An ihm Pompejus' Niederlag rächen
Und Cäsar hinter mir in Ketten führen.

Petrejus.

Des Heeres Größe giebt jetzt nicht Entscheidung.
Zwar ist mit vielem Volk aus allen Ländern
Roms Adel hier versammelt, doch nicht willig,
Des Krieges Müh'n zu tragen und gehorsam
Des Feldherrn Wort zu sein. Du weißt es selbst
Und hast es schon bei Pharsalus erfahren.

Scipio.

Hier zwing' ich Alles. Dessen bin ich sicher.

Petrejus.

Dann sind die Lybier, wie sie auch an Zahl
Das Heer vergrößern, nur mit Zwang geworben.
Sie seh'n in Cäsar einen Marius wieder
Und geh'n, sobald sie können, zu ihm über.

Scipio.

Jetzt hoffen sie auf Beute. Ehe sie
Verrath ersinnen, hab' ich schon gesiegt.

Petrejus.

Am besten folgen wir dem Plan des Juba,
Der nichts vom Cäsar zu erwarten hat,
Als Todesstrafe. Juba kennt den Krieg,
Wie in den weiten Wüsten man ihn führt,
In schnellem Angriff und in schneller Flucht
Den Feind ermüdend in der glüh'nden Sonne,
Indeß der Mangel seine Reihen lichtet.
Dem widerstehen Cäsar's Krieger nicht,
Die nur in festgeschloss'nen Reihen kämpfen.

Scipio.

Ich hoffe, Juba's Elephanten sollen
Die macedon'sche Phalanx Cäsar's brechen.

Petrejus.

Doch nicht die festen Mauern seiner Städte,
Die er besetzt hält an der lyb'schen Küste.

Scipio.

Die Städte nehm' ich mittelst meiner Flotte,
Die auch die Heere Cäsar's aus Italien
Nicht landen läßt.

Petrejus.

Ich sehe, daß mein Rath
Nichts gilt. Da Du der Oberfeldherr bist,
So wünsch' ich nur, es möge Dich die Flotte
Als Triumphator bald zur Tiber führen.

Scipio.

Wirst Du Gehorsam leisten dem Befehl?

Petrejus.

Ich werde, wo mein Platz mir auch bestimmt ist,
Im Kampfe steh'n für Rom und gegen Cäsar.
(Petrejus ab. Cato tritt aus dem Zelte.)

Cato.

Rom steht im letzten Kampfe, Scipio!
Und gab in Deine Hand, wie Dir's gebührt,
Den Feldherrnstab. Gedenke Deines Namens.
Dein Ahn war's, der Karthago hier zerstörte,
Du hast bis jetzt noch Großes nicht vollbracht,
Du hast vielmehr noch Pharsalus zu sühnen
Für Deinen Sohn Pompejus, welcher dort,
Obgleich er sich den Großen nennen ließ,
Im Kampfe gegen Cäsar unterlag.
Faß' jetzt in Deinem Geiste auferste'n,
Zum Riesenkampf gerüstet, was in Rom
Je groß war in der echten Bürgertugend.
So stehe aus Dir selbst auf, wie von Neuem
Geboren in dem freien Geist der Römer,
Von nichts berührt, was Du nicht selber bist.
So muß der Mann sein, welcher Cäsar stürzt.
Es will die That, die auf dem dunkeln Walten
Des höchsten Zeus hervortritt, vor sich seh'n
Ihr Gegenbild in eines Menschen Kraft.
Der ihrer werth sich macht. Gedenk der Männer ...

Scipio (ihn unterbrechend).

Willst Du mir Roms Geschichte vorerzählen,
Indeß die Tuba auf das Schlachtfeld ruft?
Wohl denk ich an Pompejus, den Du schmähst,
Wiewohl ihn Cäsar noch im Tod geehrt.

Cato.

Von ihm hat er's verdient, weil er ihm gleich
Nach Herrschaft strebte. An demselben Tage,
Wo er in Rom als Mithridates Sieger
Einst triumphirte, fiel er unter Mördern.

Scipio.

Der zu dem höchsten Glanze war erhöht,
Rührt Dich das nicht?

Cato.

Du magst daran erkennen,
Wie nichtig ist des Einen stolze Macht.

Scipio.

Es ziemt dem Unglück Achtung.

Cato.

Doch nicht ihm.
Er floh und suchte bei den Parthern Schutz,
Den Feinden Roms, die er einst selbst besiegte.
Er mußte weiter auf dem Meere kämpfen,
Wo er einst mächtig war. Auf Meereswogen
Steht Rom so fest, wie auf dem Capitole.

Scipio.

Der Du noch niemals in der Schlacht gekämpft
Und selber von Illyrien hierher fuhrst,
Willst Du ihm seine Tapferkeit bestreiten?

Cato.

Das wisse, was des Kriegers Tugend ist,
Und wie dem Mißgeschick des Krieges selbst
Rom widersteht. Im Kampf geschlagen lagen
Bei Cannä an vierzigtausend Römer.
Der Punier sah's und wagte selbst als Sieger
Nicht nach den off'nen Thoren Roms zu geh'n.

Scipio.

Wenn das bei Pharsalus geschehen sollte,
So hättest Du Dich vierzigtausendmal

Vermehren müſſen, und es wär' das Schlachtfeld
Mit grauer Toga ganz bedeckt geweſen.

Cato.

Hör' meinen Plan: Indeß Du hier den Kampf
Für Rom und Deine eigne Ehre führſt,
Geh' ich zur Tiber, auf dem Capitol,
Von welchem Cäſar ſchied, den Staat zu ordnen.

Scipio.

Fürwahr! Das wollteſt Du, indeß ich hier,
Dem Atlas gleich, des Krieges Schwere trage!
Willſt Du im Schmuck des höchſten Pontifex,
Zeus ſelbſt vorſtellend, Dich dem Volke zeigen?

Cato.

Vermeſſener!

Scipio.

Oder willſt Du Sulla ſein,
Bevor Du noch den Marius beſiegteſt?

Cato.

Vor Sulla ſchütz' ich Rom.

Scipio.

Vielleicht mit Unrecht.
Denn wenn ich meinen Kriegern vor der Schlacht
Die Güter der Cäſarianer ſchenke,
So ſiegen ſie, nicht aber wenn ich ihnen
Das Gorgohaupt der alten Tugend Roms,
Die den beſiegten Krieger tödten heißt,
Vor Augen ſtelle.

Cato.

Tödten laß ich Dich,
Wenn Du als Feldherr Deine Pflicht nicht thuſt.

Scipio.

Wie's kommt, wie's nicht kommt, und vielleicht vermag
Ich ſelbſt auch noch in's eig'ne Schwert zu geh'n.

Cato.

Ich geh' nach Rom.

Scipio.

Ich aber leid' es nicht
Und gebe Dir die Schiffe nicht dahin.

Cato.

Du wagſt es — wer befiehlt?

Scipio.

Der Oberfeldherr!
Zu dem Du ſelbſt nach altem Recht von Rom
Mich haſt ernannt.

Cato.

Ich nehme Dir die Würde,
Der Du Dich unwerth machſt.

Scipio.

Doch Du allein nicht,
Da das nur durch Senats-Beſchluß geſchieht.
Den Senatoren aber fehlt die Zeit,
Weil ſie jetzt eben, eh' der Kampf beginnt,
Die Haut des Löwen unter ſich verhandeln.
(Ein Bote kommt. Scipio zu ihm.)
Was bringſt Du?

Der Bote.

Neue Truppen Cäſar's ſind
Gelandet und des Feinds verſchlagne Flotte
Hat ſich geſammelt.

Scipio (zu Cato).

So gehab' Dich wohl.
Die Zeit drängt. Sie verlangt den Mann zu ſeh'n,
Den ſie auf's Schlachtfeld mit der Tuba ruft,
Wie Du es ſagteſt, als ihr Gegenbild. (Scipio ab.)

Cato.

Bricht ſich an einem Widerſtand mein Wille,
Den ich mir ſelbſt geſchaffen, kann ich nichts
Für Rom mehr ſelbſt thun, ſteh' ich jetzt allein,
Der Säule des Herakles zu vergleichen,
An der zwei wilde Meere ſich bekämpfen?
Soll nur das Schwert des Kriegs in ungewiſſer Schlacht
Der Welt Entſcheidung geben, nicht das Recht?
So möge Zeus das Schwert gewaltig machen,
Der mit dem Blitz gleichwie mit einem Schwerte
Den Himmel theilt von einem Pol zum andern.

Dritte Scene.

Juba (kommt). Cato.

Juba.

Den Stolz des Scipio ertrag' ich nicht,
Der ſich das Anſeh'n eines Königs giebt
Und doch den ganzen Krieg zu Grunde richtet,
Beſiegt ſchon iſt, eh' noch die Schlacht beginnt.
Ich ſage Dir, wird nicht nach meiner Art
Der Krieg geführt, ſo ſind wir hier verloren.

Cato.

Verlaß mich!

Juba.

Nein. Biſt Du nicht der Gewalt'ge,
Der für das ganze Rom, als wie ſein Herrſcher,
Auf meinem Boden ſteht! Du mußt mich hören,
Da Scipio meine Worte nicht beachtet.
(Cato will gehen. Juba hält ihn zurück.)
Ich laſſe Dich nicht fort, bis Du mich hörſt.
Vor Dir will ich mich beugen, denn Du biſt
Ein Mann, erhaben über andre Menſchen,
Voll Stolz, furchtlos, gleich einem Könige.
Wenn Einer Rom kann retten, ſo biſt Du es.
Hör' an: Soweit des Meeres Ufer ſind,
Sei jede Stadt zerſtört, das Feuer ſoll
Vernichten, was den Menſchen nähren kann,
Wer Waffen trägt, muß mit uns geh'n, wer nicht,
Mag ſterben. In die weite Wüſte zieh'n
Wir ſo den Krieg. Will Cäſar uns beſiegen,
So folgt er uns und geht im Elend unter.

Cato.

Soll Rom gerettet sein um solchen Preis?
Ist denn der Krieg der Ungeheuer größtes?

Juba.

Er ist's; er gleicht der Erde, wenn sie dröhnend
Sich öffnet und des Feuers Flamme speit,
Die Alles niedertilgt, was auf ihr steht.

Cato.

Hat keinen Werth das Volk, das Du vernichtest?

Juba.

Was ist das Volk? Es ist nur wie ein Roß,
Für das ich sorge, dem ich reichlich Gerste,
Gedörrtes Fleisch, Kameelmilch reichen lasse,
Bei mäß'ger Uebung, daß die Knochen fest,
Die Sehnen stark, der Athem mächtig wird.
Dann aber will ich's reiten und ich schlag' ihm
Die Sporen ein, daß es den Wind der Wüste
Noch überholt und einem Löwen steht,
Denn mein gehört sein letzter Athemzug.
Der Krieg ist Krieg, und wer ihn führt, der muß
Den Krieg versteh'n.

Cato.

Wir führen Krieg um's Recht;
Das heiligt ihn.

Juba.

Ihn heiligt blos der Sieg,
Und demnach ist jetzt Cäsar in dem Recht.

Cato.

Du unterstehst Dich?

Juba.

Ja, Gewalt vor Recht.
Der alte Cato wußt' es. Im Senate
Sein letztes Wort: Carthago sei zerstört. —
Willst Du erfahren, was mein Recht ich nenne?
Daß alles, was ich will, mein eigen ist,
Und meiner Sclaven Recht ist, daß sie sterben,
Wie mir's gefällt. Ich bin des Volkes Gott.

Cato.

Du lästerst Zeus.

Juba.

Ich sehe keinen Zeus.
Er kommt als Wahnbild nur dem matten Blick,
Doch ich schau' wie der Adler in die Sonne.
Zeus mag in Rom sein, nicht in unsern Ländern,
Durch die der Samum fliegt.

Cato.

Was ist der Samum?

Juba.

Das Bild des Starken.

Cato.

Wird die eigne Kraft
Dich nie verlassen?

Juba.

Nach verlorner Schlacht
Werd' ich als Flüchtling niemals Hülfe suchen.

Cato.

Vielmehr?

Juba.

Auf einem Scheiterhaufen sterben,
Den ich in Cirta mir bereitet habe,
Mit meinen Sclaven, Weibern, Schätzen.

Cato.

Jetzt sollst Du kämpfen an Petrejus' Seite,
Und wenn wir Sieger sind, geleite mich
Zum freien Rom; ich geb' Dir Gastfreundschaft.

Juba.

Zum freien Rom! Ich werde meine Schätze
Nach Rom mitführen, und Du wirst's erfahren,
Rom bietet sich mir feil mit seiner Freiheit.
Ich kann es kaufen. — (Er tritt durch's Lager.)
Sclaven, rüstet mich.
Ich will in königlicher Pracht erscheinen,
Wenn ich zur Schlacht geh'.
(Cato will zurück, ein Krieger des Juba kommt.)

Der Krieger.

Laß mich leben, Herr!
Nachdem ich schlimme Botschaft Dir gebracht.

Juba.

Was bringst Du?

Der Krieger.

König Bochus ist empört,
Dein alter Feind, und in das Reich gefallen.

Juba.

Daß schon sein Haupt auf meinem Zelte reckte. —
So spürt, wenn sich zum Kampf der Löwe stürzt,
Des Tigers falsche Brut sein Lager auf. —
Was thu' ich? Zieh' ich fort, so stürz' ich Bochus.
Wenn aber Scipio indessen siegt,
So rächt er meinen Treubruch, und siegt Cäsar,
So bin ich auch verloren. Bleib' ich hier
Und kämpfe, während Bochus Cirta stürmt.
Bin ich ein Flüchtling, denn verrätherisch
Ist Rom. So will ich theilen meine Macht.
(Petrejus tritt ein.)
Ich selbst bleib' hier, (zum Krieger) Du nimmst zehntausend Reiter
Und kämpfst und siegst, und wenn Du Sieg gewinnst,
Kauf' ich den Sieg von Dir zurück mit Gold,
Mit Gold soviel, als zehn Kameele tragen.

Petrejus.

Nicht also. Rom gehört die ganze Macht.

Juba.

Und Bochus nimmt mein Reich! —

Petrejus.

Wenn wir gesiegt,
Vergrößern wir Dein Reich.

Juba.

Erst müßt Ihr siegen,
Doch dann auch ist Dein Wort mir nicht Gewähr,
Denn Rom verleugnet seiner Feldherrn Wort,
Und Cato meint, statt allen Lohns genügt
Die Pflicht. Dem Cäsar wollt' ich eh'r vertrau'n.

(Tuba und Trometen schallen.)

Petrejus.

Die Schlacht bricht an, willst Du Dich ihr entzieh'n,
Vielleicht für Cäsar kämpfen?

Juba.

Nimmermehr —
Du kennst den Stolz nicht eines Wüstenkönigs.
Was gilt mir Rom und was sein Bürgerkrieg.
Der Krieg allein genügt mir, treu ihm sein
Ist Kampf-Gesetz und Recht. Die Schlacht beginnt;
In erster Reihe brech' ich ihren Sturm.

Petrejus.

Nicht also ward von mir die Schlacht geordnet.
Du wirst mit meinen span'schen Legionen
In letzter Reihe kämpfen; denn auf Dich
Und sie setz' ich noch meine letzte Hoffnung.

Juba.

Wohlan, ich folge, denn Du bist ein Krieger
Im Kampf erprobt.

Petrejus.

Mög' heute sich's bewähren.

Juba (zu Cato, der heranritt).

Was träumst Du! Statt der Rüstung Wehr zu tragen,
Hüllst Du Dich ein in Deine graue Toga
Wie Zeus in Wolken. Zuck' aus ihnen auch
Das Flammenschwert des Blitzes, das den Abgrund
Der Erden aufthut, oder wirf vom Atlas
Auf's Schlachtfeld einen Berg zerschmetternd nieder.

(Juba ab.)

Cato (zu Petrejus).

Vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne
Hält Zeus die Wage, die der Schlachten Schicksal
Gerecht ermißt.

Petrejus.

Laß im Olymp den Zeus
Und aus der Schlacht hinweg. Wozu das Schwert,
Wenn nicht des Kriegs Entscheidung liegt in ihm,
Geführt nach einem gutgedachten Plan.
Nur so ward einst durch mich nach langem Kampfe
Sartorius in Spanien besiegt.
Dann legt' ich willig meines Siegs Lorber'n
Auf Zeus' Altar. Jetzt kämpf' ich gegen Cäsar,
Und nicht des Sieges unwerth halt' ich mich.
Soll er uns werden, wird es so gescheh'n:
Ich steh' mit meinen schlachterprobten Schaaren
In letzter Reihe, Juba hinter mir.
Der übermüth'ge Scipio, vorwärts stürmend
Im blinden Ungestüme, wird besiegt.
Dann ruft er meine Legionen auf
Und Juba's Reiter, doch die folgen nicht
Und lassen Scipio's Heer zu Grunde geh'n,
Sich selbst erhaltend für den fernern Krieg,
Den wir dann nach der Art von Juba führen.
Du ziehst mit uns und Deines Namens Anseh'n
Macht diesen Krieg glorreich vor aller Welt.

Cato.

Die Städte niederbrennen und die Menschen
Vertilgen an dem ganzen Strand von Lybien!

Petrejus.

Ganz so.

Cato.

Die Schlacht schon jetzt verloren geben!

Petrejus.

So ist's.

Cato.

Im Heere Meuterei beginnen!

Petrejus.

Zum Sieg.

Cato.

Durch höchstes Unrecht ihn erringen!

Petrejus.

Beschließ' es.

Cato.

Nimmermehr, folg' Scipio
Und kämpf' in erster Reihe, ich mit Dir.

(Er wirft seine Toga von sich, ein Diener bringt ihm den Helm aus dem Zelt.)

Ich trag' den Panzer unter meiner Toga,
Und hier mein Schwert.

Scipio (tritt hinzu).

Was überlegt Ihr noch,
Die Elephanten Juba's geh'n voran.

(Zu Petrejus.)

Dann folgen Deine span'schen Legionen.

(Zu Cato.)

Ziehst Du mit mir? In eines Kriegers Wehr
Erracht' ich Dich dem größten Römer gleich
Und tausche gern als Zeichen meiner Achtung
Mein Schwert mit Deinem — Sieh', Pompejus'
Schwert!

Cato.

Mein Schwert ist Cäsar's Waffe, auf dem Schlachtfeld
Hat man es aufgefunden vor Dyrrhagium.

Scipio.

Er warf es von sich, weil es dort nicht siegte.

Cato.

Ich hoff' ihn heute in der Schlacht zu treffen.

Scipio.

Dann kämpft Ein Cäsar gegen Einen Cäsar,
Und Rom schwankt auf der Spitze Eurer Schwerter. —

(Kriegerischer Lärm.)

Ein wunderbares Schauspiel und fürwahr,
Die Schlacht wird ruh'n, um Euern Kampf zu schau'n.

Verwandlung.

Schlachtfeld bei Tapsus.

Vierte Scene.

(Verbrannte und verwundete Krieger. Aufgehende Sonne.)

Einer.

Daß ich die Sonne muß noch einmal seh'n,
Im Schmerz der Todeswunden, der ich gestern
Mir ihrem letzten Strahl zu sterben glaubte.
Fließ' hin, was in mir lebt, in Dunst und Wind.

Ein Zweiter.

Was glänzt im Licht der Sonne dort? Ein Adler!
Der, ein Centurio in den Boden pflanzte,
Indem er floh. — Der Adler soll ein Sinnbild
Des großen Zeus sein, der im Aether thront.
Mit meinen Wunden wind' ich mich zu ihm. —
Es ist kein Unrecht, das ich nicht erlitten.
Nun ist der Tod mein Recht, und flieht von mir.
Zeus, gieb den Tod mir!

Ein Dritter (von einem Sclaven getödtet).

Dorthin führ' mich,
Nach jenem Palmenhain, der seine Gipfel
In eines Sees krystall'ne Fluthen taucht.
Da will ich ruh'n, an jenes Tempels Säulen,
Um welche schöne Jungfrau'n Tänze schlingen.
Sie sollen mir das Haupt mit Rosen bänzen.

Sclave.

Das Grau'n der Schlacht hat Deinen Sinn zerstört.
O Herr! laß Dir das Blut der Wunden stillen.

Krieger.

Der Palmenhain kommt näher, schon umfängt mich
Der kühle Schatten an der Quelle Fluth.

Sclave.

O Herr! das ist nur das Gespenst der Wüste;
Es täuschet Dich —

Krieger.

Nein, dieses Schlachtgefild
Ist Täuschung, dort ist Glück und frohes Leben.
Mir ist so leicht, als schweb' ich durch die Lüfte.
(Stirbt nieder auf Sand. — Zwei Krieger stehen verwundet.)

Der Eine.

Die Schlacht ist aus, der Leopard besiegte
Die Schlange, jetzt kreist über ihr der Adler.

Der Andere.

Auf eines Schwertes Spitze steht das Leben;
Ich nehm's und gehe's.

Ein Dritter (der schon stirbt und sterbend niedersinkt).

So stirb nun endlich hin.
Wohl mir, daß dieses Lebens Traum entflieht,
Vom Sturm gejagt. Soll sich denn ewig streiten,
Was aus den Elementen sich gefügt.

Scipio (kommt mit Begleitung dahin, wo der Adler steht).

Zieht fort, ich will es, rettet Euer Leben.
(Pflanzt sein Schwert in den Boden.)
Blutdürst'ger Adler! Willst Du auch mein Blut?
So stek', mein Schwert. — Gleich' ich dem Ajax doch,
Der in das Schwert des Hektor sich gestürzt,
Wie ich mich stürze in Pompejus' Schwert.
Doch über Ajax ging die Sonne nieder,
Mir steigt sie auf — gleichviel — sie bringt mir nichts. —
Ich warf die Würfel auf das Schlachtfeld hin
Und wollte toben um Pompejus' Ruhm.
Ich hab' verloren; da wo einst mein Ahn
Den Sieg errang, vergieß' ich jetzt mein Blut.
Und Cato! ahm' es nach.
(Stößt sich in seine purpurne Toga und stürzt sich in sein Schwert.)
(Cato mit Petrejus kommen.)

Petrejus.

Ob Cäsar siegte, er verfolgt uns nicht.
Ich sind' es recht und klug von ihm gehandelt.

Cato.

Ich geh' nach Utika.

Petrejus.

Die Stadt ist schutz'los
Und sinkt vor Cäsar; geh' nach Cirta lieber,
Wo Juba herrscht —

Cato.

Ich geh' nach Utika.

Petrejus.

Willst Du den Hafen dort zur Flucht benutzen
Nach Spanien? Es ist kein edler Plan.
Wie in den Wüsten Lybiens halten wir
Auch in den Bergen dort den Kampf noch aus.

Cato.

Wie viel zählst Du noch Streiter?

Petrejus.

Wen'ge Tausend,
Nachdem an fünfzig Tausend hier gefallen,
Mit ihnen Scipio selbst. Ich glaube fast,
Er liegt dort unter jener Purpurtoga.

Cato.

Was von dem Heere übrig, sammle sich
Und zieh' nach Utika.

Petrejus.

Befiehlst Du dort? —

Cato.

Ich werde.

Petrejus.

Ist ein Nachschluß noch für Rom,
Fürwahr, so liegt er nur in Deinem Geist.
Ich sage mich und, wohl erwogen, glaub' ich,
Daß Du Dich Cäsar überliefern wirst.

Cato.

Weshalb?

Petrejus.

Du könntest nur mit wen'gen Kriegern
Nach Spanien flieh'n, nicht mit dem Reſt des Heeres.
Um ihn zu retten, giebſt Du Dich an Cäſar,
Großmüthig, und großmüthig iſt auch Cäſar,
Zumal Du ihm in Rom mehr Vortheil bringſt,
Als dieſer Sieg.

Cato.

Glaubſt Du, es könnte Cäſar
Mich nach dem Forum im Triumphe führen?

Petrejus.

Er wird's, doch auf demſelben Siegeswagen,
Auf welchem er ſteht.

Cato.

Utika, wie weit?

Petrejus.

Du kannſt auf einem flüchtigen Kameele
Schon Mittag da ſein. Bis zum ſpäten Abend
Hoff' ich den Reſt des Heeres hinzuführen.

Cato.

So thu's; in Utika erwart' ich Dich!

(Cato entfernt ſich. — Petrejus geht zur Leiche des Scipio und hebt die Toga auf.)

Petrejus.

Wahrhaftig, Scipio! in ſein Schwert geſtürzt.

(Zieht das Schwert aus ſeinem Körper.)

Es iſt das Schwert, das an dem Pontus ſiegte.
Du hätteſt Beſſ'res wohl vollbringen können.

(Zu einem Krieger.)

Such' einen Todtenbläſer, zu dem Adler
Soll er die Flücht'gen rufen, ſich zu ſammeln.

(Er lehnt ſich an die Stange des Adlers.)

In ſtetem Kampfe ging ich durch das Leben
Und habe nichts, als nur den eignen Werth
Errungen. Ja, das iſt des Kriegers Ruhm,
Daß er ſo hoch nichts als die Ehre hält,
Frei von der Furcht, in jedem Augenblick
Bereit, das Leben mit dem Tod zu tauſchen.
Er iſt es, der vor allen andern Menſchen
Sich ſelbſt der größten Freiheit rühmen kann. —
Wohin das Sterben führt, ich weiß es nicht;
Wenn zur Vernichtung, blick' ich in den Abgrund
Mit freiem Blick, der Muth'ge baut auf ſich.
Doch ſtürz' ich niemals mich in's eig'ne Schwert
Und ſterb' auch nicht. So ſtirb' ich hier allein
Und faſſe alle Kraft von Leib und Seele
Zuſammen in den Griff von meinem Schwert.
Wen ſeh' ich dorther kommen? Juba iſt es.

Juba (von der anderen Seite mit Begleitung).

Beſiegt von Cäſar und verjagt von Bochus,
Bleib' ich für Roms Triumphzug aufgeſpart
Und kann den Tod, wie ich ihn mir in Circa
Bereitet, eh' der Krieg begann, nicht finden.
Auf einem Holzſtoß ſaß' ich, wie auf einem Thron
Mit allen meinen Weibern, Sclaven, Schätzen
In Herrſcherpracht, das ſaiſ'nde Volk ringsher;
Und eine Feuerſäule ſtieg' empor
Mit meinem Leib, gleich einer Pyramide,
Bis in die Wolken, Sturm in ihnen wechſend.
Doch groß ſoll jetzt auch ſein mein Untergang,
Denn mit mir geht ein Königreich zu Grunde. —
Was immer iſt, der Wechſel ſtürzt es nieder,
Und ohne Willen ſtirbt der Menſch in Angſt.
Mein Vorzug iſt, mit freiem Muth zu ſterben.
Ich bin der Herrſcher und es ſoll der Tod
Vor mir als Knecht erſcheinen. Auf, Ihr Sclaven,
Bereitet mir ein Feſt, bringt Spiel und Tanz
Und kleidet mich in königliche Pracht.
Der Tod ſoll mich in meiner Größe ſchau'n
Und ſeinen Blick vor mir zu Boden ſchlagen.
Was iſt der Tod? Kenn' ich ihn nicht ſeit lange?
Befehl' ich dieſem Sclaven, daß er ſtirbt,
So küßt er mir den Staub von meinen Füßen
Und wandelt hin, ſein Schickſal zu erfüllen.
Wär' aber nach dem Tod ein and'rer Herrſcher,
Der mir befiehlt? Wer ſagt es! Doch es wäre,
Daß, ſo wie hier nach Sonnenuntergang
Der Mond emporgeht, auch die Nacht des Todes
Mit einem Feuerſterne ſich erhellte?
Gleichviel. Es iſt die Welt darum nicht anders,
Wenn ſie erhellt wird durch ein and'res Licht.
Weshalb auch? Hier wie dort gilt nur der Starke.
Ich bin der Starke, meines Volkes Hälfte
Ging mir voraus ſchon; Alle, die in Demuth
Sich hier mir beugten, beugen dort ſich auch.
Wer wollt' es wagen, vor mir aufzuſteh'n.
Ich bin von beſſerm Stoff; im Leben war
Mir keiner gleich, und keiner ſei's im Tode. —
Iſt das Petrejus nicht an jenem Adler?
Er kommt mir recht. Er zwang den Catilina,
Der einſt der Schrecken war vom ganzen Rom.
Ihn lad' ich mir zu Gaſt und kämpfe dann
Mit ihm im Zweikampf, bis der Eine fällt.
Ich will den Löwen ſtark und muthig machen.
Doch mag er wohl ſich wehren, denn er kämpft
Mit Juba's Schwert. Es wäre mir ſchon recht.
Wenn er vorher noch mir zu Füßen ſanke. —
Petrejus, hör' mich, ſteht Du an dem Adler
Und ſinneſt, wie Du Dir den Tod erwählſt,
Da alles doch verloren? Komm' zu mir,
Komm', ſei mein Gaſt, erfreue Dich des Lebens
Und kämpfe dann mit mir in einem Zweikampf.

Petrejus.

Wer ſagt Dir, daß ich ſterben will.

Juba.

So recht,
Bis jetzt gewannſt Du nichts, trotz Deiner Tugend,
Die ich in Dir als einem Krieger achte.
Biſt Du mein Sieger, ſind die Schätze Dein,
Die auf dem Rücken der Kameele liegen.
Du kannſt damit von Cäſar los Dich kaufen.

Petrejus.
Kannſt Du nicht leben, ſuche Deinen Tod
Durch mein Schwert nicht.

Juba.
Mir ſcheint es ſchön zu ſein,
Nach einem Feſt um Tod und Leben kämpfen.

Petrejus.
Der tapfre Mann muß ohne Prahlen ſterben.

Juba.
Ich ſterbe mit des Lebens Schwung.

Petrejus.
Auch ich
Hab' auf des Lebens Höhe mich geſtellt;
Doch will ich ſterben als ein echter Krieger.

Juba.
Dies ſtolze Wort deckt wie ein Panzer
Die Luft zum Leben.

Petrejus.
Stirb nicht nutzlos hin.
Laß uns vereint im Widerſtande ſterben
In Utika, wo Cato jetzt befiehlt.

Juba.
Ich wär' ein Thor, gäb' ich dem Schickſal Raum,
Daß ich gefangen würd'.

Petrejus.
Du ſcheuſt den Kampf!

Juba.
Doch nicht mit Dir, erhebe jetzt Dein Schwert,
Wenn Du nicht wie ein Sclave ſterben willſt.
(Sie kämpfen. Petrejus fällt.)
O, läge Rom doch ſo zu meinen Füßen.
Mir gilt es gleich, ob Cäſar, ob Pompejus,
Ob Cato Rom iſt.

Die Sclaven Juba's.
Rette ſich, wer kann!
Die Feinde kommen, Cäſar an der Spitze!

Juba.
Werft einen Feuerbrand in dieſes Haus.
Es finde Cäſar meine Aſche nur.
(Die Sclaven ſtehen. Juba ſtößt den einen.)
O Fluch! — Sieh' ſtill — nimm dieſes Mannes
Schwert,
Fall' auf die Knie, halt' es vor Dich hin,
Die Augen ſenke, zucke nicht, ſo lieb
Die Deine Sclavenſeele iſt.
(Jener thut's. Juba ſtößt ſich ins Schwert.)

Sittius (kommt mit einer Rotte).
Das ſind des Sittius Scharen. Vor uns ſinkt
Die Welt in Trümmer. Auf nach Utika!
Als wilden Rächer ſehe mich die Stadt,
Wo ich geboren ward, die mich verhöhnte,
Weil Rom zu einem Sclaven mich erniedrigt;
In ihrem Brande tilg' ich meine Schmach.

Ende des vierten Aktes.

Fünfter Akt.

In Utika. Cato's Wohnung.

Erſte Scene.

Cato.
Ein Sturmwind! Gleich, als wär' die Schlacht von
Tapfus
Noch einmal in der Luft, als hätten ſich
Die Geiſter der Erſchlagenen erhoben
Und in die ſchwarzen Wolken ſich gehüllt,
Um jetzt den Blitz, wie einſt das Schwert zu ſchwingen.
Wie braust das Meer! — Ich habe dich gerufen,
Orkan der Nacht! Du ſollſt die Schiffe Cäſar's
Zerſtreuen, aber in den Häfen feſſeln
Und hoch die Fluth erheben, daß ſie mich
Zur Tiber führt. Wie Du aus Süden kommſt,
Biſt du mir dienſtbar, und fürwahr, du wirſt
In einem kleinen Schiff Roms Größe führen.
Sobald Petrejus kommt, ſchmeiß du die Segel. —
Wozu die Rieſenkraft der Elements,
Wenn ſie zuletzt dem Geiſt nicht dienen ſollten,
Der ſeinen Zweck durch alle Welten führt.
Rom muß beſteh'n. Sein Forum ſoll mich ſchau'n
Gleich einem Leuchtthurm im empörten Meer,
Und meine Stimme von dem Roſtrum hören,
Roms alte Helden aus den Gräbern rufend. —
Was Cäſar thut, that vor ihm Catilina.
Er hatte durch Betrug ſchon Rom bezwungen,
Senat und Volk, ſelbſt Lepidus, den Conſul,
Und kaum bedurft' es noch des Frevlers Schwert.
Wer war's, der ihn beſiegte? Cicero's
Gedehnte Rede? Meine Stimme war's,
Die aus dem Schlaf die Senatoren riß
Und ihn zum Tod verdammte. Mir zur Seite
Stand Cäſar, ſchweigend, mit geſenktem Blick.
Erwarrend, daß ich ihn, als Mitverſchwornen,
Wie Lepidus, zum Sterben führen ließe.
Als Roms Dictator werd' ich Cäſar ächten,
Trotz ſeiner Siege, und wie einſt Carthago
Mein Ahn zerſtören hieß, ſo will ich Cäſar
In Libyen vernichten, Roms Titanen,
Und unter ſeiner Herrſchſucht Trümmer ſtürzen.
Biſt Du das Schickſal Roms, wie Du Dich nennſt,
Gemal'ger Cäſar! wohl, dann magſt Du liegen
Begraben unter'm Aetna, ſo wie Typhon,
Von Zeus gerichtet, in dem Aetna liegt.
(Eigenthümlich.)
Jetzt kommt Petrejus. Mit dem nächſten Morgen
Kann ich, von dieſem Sturm getragen,
Rab' an Sicilien ſein und durch die Brandung
Der Scylla und Charybdis nicht gefährdet,
Bin ich in wenig Tagen an der Tiber.

Zweite Scene.

Portia kommt mit Lydia.

Portia.

Mein Vater! darf ich mich Dir endlich nah'n.
O, daß Du unverletzt bist! Welche Sorge
Trug ich, als von der Schlacht die Kunde kam.

Cato.

Sei mir gegrüßt. — Rom sank noch einmal nieder.

Portia.

So Du nur lebst, lebt Rom.

Cato.

Ich geh' nach Rom
Noch diese Nacht.

Portia.

In dieses Sturmes Wüthen!
Bist Du Neptun, der über's Meer gebietet?

Cato.

Bleib' Du in Utika. — Im Fall, daß Brutus
In Cäsar's Reihen kämpft, wirst Du ihn morgen
Als Sieger seh'n. Er flicht in Hymens Kranz
Dir seine Lorber'n.

Portia.

O, wie braust der Sturm,
Wie wird es stürmisch auch in meiner Seele!

Cato.

Es war ja Brutus, der im Uebermuth
Dem Sturme sich vergleich.

Portia.

Was wählt' ich noch?
Ich geh' mit Dir, mein Vater, Lydia auch.

Cato.

Das Schiff liegt ausgerüstet in dem Hafen.
(Trabantinnen.)
Die Taba kündet mir Petrejus' Ankunft.
Macht Euch bereit.

Lydia.

Und glücklich wird die Fahrt!
Seht, durch die sturmgejagten Wolken bricht
Der erste Stern hervor.

Portia.

Der Sturm vergeht.

Cato (zur Lydia, aufgeregt).

Was blickst Du nach dem Himmel! Darf ein Stern
Jetzt scheinen? Sturm soll sein. Ich brauch' den Sturm,
Der aus den Wolken weht zur Fahrt nach Rom.

(Portia und Lydia gehen ab.)

Dritte Scene.

Drei Krieger treten ein.

Cato.

Wo ist Petrejus?

Erster.

Da, wo Scipio ist,
Auf Tapsus Schlachtfeld.

Cato.

In sein Schwert gestürzt? —

Zweiter.

Durchbohrt von Juba's Schwert, der ihn gefordert
Zu einem Zweikampf, weil er sterben wollte.

Cato.

Wie durft' er's thun? O Mißgeschick! Weh', Juba,
Prunksücht'ger König! Konntest Du nicht sterben
Durch eig'ne Hand?

Erster.

Ein Sclave hielt das Schwert ihm.

Cato.

Geht Ihr nach Rom mit mir?

Erster.

Du willst nach Rom?
Fürwahr! Gewaffnet sprang gleich einem Riesen
Aus Deinem großen Geiste dieser Wille,
Rom's letzte Hoffnung. Rom in Dir verkörpert.
Um Dich schaart sich das Volk, sobald Dein Fuß
Den Boden Roms betritt, — io triumphe —
Wirst Du, als der Besiegte, nach dem Forum
Als Sieger kommen und Dictator sein.

Zweiter.

Ein guter Plan, nach Cäsar's Sieg bei Tapsus
Wird seine Absicht allen Römern kund;
Sie seh'n den alten Staat vor sich versinken
Und einen König aus dem Boden steigen.
Das wird sie jäh aus ihrem Taumel wecken,
Von Cäsar wenden, und die Zeit des Brutus,
Der die Tarquinier vertrieb, kehrt wieder.

Cato.

Des Brutus!

Zweiter.

Cäsar steht auf seiner Höhe.
Da wendet sich sein Glück und läßt ihn fallen.

Erster.

Wann wirst Du geh'n?

Cato.

Sogleich.

Zweiter.

In diesem Sturm?

Cato.

Zeus sandte ihn nach meines Schiffes Mast.

Dritter.

Er sandt' ihn nicht, denn als wir hierher zogen,
Schlug uns der Sturmwind in das Angesicht.
Er kommt aus Westen, und er treibt Dein Schiff,
Wenn's nicht vorher am Vorgebirg zerschmettert,
Gerade Cäsar's Schiffen in die Arme.

Cato.

Was sagst Du? Schweig'! Von Süden kam der Sturm.

Dritter.

Von Westen kommt jetzt; der Sturm hat nicht Cato's Beständigkeit und festen Willen.

Die beiden Andern.

Es ist der Westwind, Deine Fahrt unmöglich.

Cato.

Gewalt'ger Zeus, der du im Aether herrschest,
Der Blitze Feuer in den Händen schüttelst,
Und deinen Donner durch die Himmel wirfst,
Allmächt'ger Zeus! Gebiete diesem Sturm,
Mach' ihn mir dienstbar. Was des Menschen Geist
Nach Deinem Sinn und Recht vollbringen kann,
Das that ich. Komme jetzt in Sturmes Weh'n
Zu meiner Hülfe. Rom gilt's, einer Welt!

Dritter.

Da Zeus nicht Deinen Willen thut, was thun
Wir selbst?

Zweiter.

Wir halten uns in Utika.
Der Freiheit letzten Halt, so lang es geht,
Und sterben kämpfend unter seinen Trümmern.

Erster.

Wohlan, dann aber muß das Schwert hier herrschen,
Was nicht zum Krieg taugt, Weiber, Greise, Kinder,
Die Schwachen, alles waffenlose Volk
Verlasse diese Stadt und geh' zu Grunde.
Die Sclaven aber und Verbrecher müssen
Befreit sein, um uns im Kampf zu steh'n,
Zum Preis der Plünderung von Utika.

Cato.

Halt' ein. Zu welcher That treibt Dich Verzweiflung!
Wollt Ihr den Krieg nach Juba's Weise führen?

Erster.

Mit vollem Recht, weil wir nur dadurch noch
Zum letzten Widerstand gewaffnet sind.
Hatt'st Du den Krieg nach Juba's Art geführt,
Cäsar wär' unterlegen.

Cato.

Rom nicht minder
Durch's Unrecht.

Zweiter.

Durch Dein Recht geh'n wir zu Grunde,
Gleich Rom.

Cato.

Ich will vor Euren Mörderhänden
Die Stadt beschützen.

Dritter.

Was doch liegt an ihr,
Nachdem bei Tapsus fünfzigtausend Männer
Erschlagen liegen.

Cato.

Keinem Bürger sei
Das Recht geschränkt.

Zweiter.

Verächtlich sind die Bürger,
Verrätherisch und feig.

Cato.

Ich lasse Jeden tödten,
Der seine Pflicht verletzt.

Erster.

Folg' uns, o Cato!
Wir schützen Rom, und sinkt es hin, so leuchtet
Der Brand von Utika dem Untergang.

Cato.

Nicht Eure Thorheit, Euer frevler Sinn
Soll Rom begraben. Soll das große Rom
In Grausen untergeh'n, so treibe Zeus
Aus seinen Bahnen einen Stern heraus,
Und wer' zerschmetternd ihn auf's Capitol.
Dann besser noch, die Welt hüllt sich in Schweigen,
Wenn Rom vergeht.

Dritter.

Dann wirst Du träumend Dich
Auf seine Trümmer setzen, Marcus Cato,
Wie Marius auf den Trümmern von Carthago.

Cato.

Ich bin hier Herr! Zieht fort! Ich steh' für Rom.

Erster.

Du weihst uns fort! Wohlan, wir wird es schwül
Und dunkel hier. Ich muß im Lichte wandeln
Hellglänzend, wie mein Helm.

Dritter.

Ich geh' zu Cäsar.
Doch wend' ich gegen Dich mein Schwert nicht führen.

Erster.

Wer eines Mannes Sinn hat, zieht auf's Meer,
Da, wo es um die Säulen Hercul's schäumt.
Was Freiheit ist, das lernen wir vom Adler,
Der seine Beute faßt im Grund der Wogen.
Leb' wohl! (Der Erste und Zweite gehen ab.)

Cato (zum Dritten).

Willst Du auch scheiden? Bist Du nicht
Ein Starker, der unerschrocken steht,
Und wenn der Himmel selbst in Trümmer fällt,
Weil nichts ist, was von außen uns berührt.

Dritter.

So mag es sein, und deshalb will ich leben,
Wenn Rom vergeht, auf mich allein bestehend
In Weisheit. —

Cato.

Wohl Dir! Halte fest daran.

Dritter.

Ja, ja, ich komm' von Tapsus' Schlachtfeld, Cato,
Da ward mir eine neue Weisheit kund:
Wie alle Hände gegen mich sich heben,
So soll auch meine Hand sein gegen alle,
Da Recht und Unrecht, alles ist nur Zufall.

Cato.

Weh' Dir! Das ist des Geistes Freiheit nicht,
Das ist die knechtsche Selbstsucht der Natur.

Dritter.

Das Eine stürzt das And're, nichts besteht,
Als blos das Element, feindlich dem Einz'lnen.

Cato.

So lebst Du wie das Raubthier.

Dritter.

Ihm ward gleich
Der Mensch geboren.

Cato.

Gilt Dir Tugend nichts,
Willst Du das Böse nicht vom Guten trennen?

Dritter.

Was gut, was bös. — Der Antilope Blick
Ist gut, so gut, als wie des Tigers Zahn.

Cato.

Dir hat den Sinn die wilde Schlacht zerstört.

Dritter.

Sie hat mich auferweckt zur echten Weisheit:
Daß stets auf sich allein der Mensch besteht,
Und in das eig'ne Schwert sich nimmer stürzt;
So werd' ich als ein Stoiker ein Cäsar.
Das ist des Lebens That, im Sturme segeln,
Den Enterhaken werfen, an das Bord
Des Feindes springen, in der Faust das Schwert,
Indeß der Fuß die Barke von sich stößt.

(Er geht ab.)

Cato (allein).

So schwindet alles hin, was ich erstrebte
Mit meinem Geiste für das große Ziel.
Ich steh' allein in Mitten einer Welt
Und trag' es schwer. — Ist denn kein Geist vorhanden,
Der in den Menschen sich verkörpern soll
Und in den Elementen sich gestalten,
Der aus der Zeit hervortritt, als ihr Herrscher?
Sind die Gedanken außerhalb der Dinge
Und nicht in ihnen selbst das Wirkende,
Besteht die Welt nur aus Atom und Zufall
Und muß in solcher Welt jetzt Rom vergeh'n,
Gleich wie ein Mensch, der von des Alters Höhe
In's Grab steigt, so wie ich! — Fast ist es mir,
Als wär ich nur ein Traum, ein Schattenbild,
Ich selber nichts, und nichts um mich her wirklich.

Vierte Scene.

Cato's Sohn kommt.

Cato.

Was bringst Du? — Ja, wärst Du so sehr mein Sohn,
Daß Du nicht blos den Namen Cato trägst.

Sohn.

In Deinem Namen und nach Deinem Willen
Befehle ich in Utika, so lange,
Als Cato's Name zum Gehorsam zwingt.

Cato.

Und wagt es Jemand, mir nicht zu gehorchen?

Sohn.

In Utika bereitet sich Verschwörung.

Cato.

Verschwörung?

Sohn.

Ohne daß man sich verschwor,
Und deshalb nicht zu richten. In der Luft
Liegt sie gleichsam, als wenn sich ein Gewitter
Um eines Berges Haupt zusammenzieht,
Das in dem letzten Strahl der Sonne glänzt.
Noch hangen tief die unheilschweren Wolken,
Da fährt ein Blitz hinein, der Sturm bricht los.

Cato.

Es tobt der Sturm schon, seit die Sonne sank.

Sohn.

Und unser Schicksal kündet sich in ihm.

Cato.

Das Schicksal!

Sohn.

Das uns alle niederzwingt.

Cato.

Nur kleine Menschen glauben an das Schicksal.

Sohn.

Ob Schicksal oder Zeus, mir gilt es gleich.

Cato.

Zeus' großer Wille ist der Zeit Erfüllung.

Sohn.

Und wahrlich, sie ist schwer.

Cato.

Trägst Du sie nicht?

Sohn.

Bald fällt die Stadt an Cäsar.

Cato.

Wenn sie sich
Empört, so opfr' ich sie.

Sohn.

Und rettest doch dadurch
Nicht Rom.

Cato.

Sinkt Dir das Schwert aus Deiner Hand?

Sohn.

Noch halt' ich's.

Cato.

Geh' und künd' in Utika
Das Kriegsgesetz: Wer sich empört, der stirbt.

(Cato's Sohn ab.)

Fünfte Scene.

Portia mit sic. Dann Lydia.

Portia.

So zwingt uns ein Verhängniß hier zu bleiben.
O wär' es Tag erst und die dunklen Schatten
Der Nacht verschwunden, die in Hades Grund
Nicht fürchterlicher droht, Gestalten zeugend,
Die mich verfolgen.

Cato.

Bleib' an meiner Seite.

Portia.

Ach, wo ist Trost bei Dir. Ich bin so elend! —
Das Leben war so schön mir aufgestiegen,
Du aber zog'st um mich die kalten Nebel
Und löschtest meiner Seele lichten Strahl.
Rührt Dich die Tochter nicht? Du freilich bist
Dir selbst genug, im Stolze Deiner Stoa.

Cato.

Die Liebe machte Dich zu einer Thörin
Und schwach und wankelmüthig gleich dem Wind.
Der Feind von Rom kann nicht Dein Gatte sein.
Entsag' der Leidenschaft und werde groß.

Portia.

Ich fasse Deine Weisheit nicht. Bist Du
Ein höh'rer Mensch? Mir graut vor Deiner Größe.
Sieh', alles ist vor Dir dahin gesank'n,
Wie auf das leidenvolle Feld von Tapsus,
Und was noch lebt, das flieht aus Deiner Nähe.
Ich freilich, Deine Tochter, darf nicht fliehen.
Doch bin ich nur der Schatten einer Todten.
Du opferst mich und Alles auf für Rom,
Jedoch Dein Opfer wird verschmäht, denn Rom
Lebt nur in Dir als ein Gedankenbild
Und ist nicht wirklich. Bringst Du selbst Dich ihm
Zum Opfer auch, so wird aus Deinem Tode
Ein neues Leben nimmer aufersteh'n.
Denn nichts ist ohne Liebe hier wie dort.
Sterb' ich vor Kummer, stirbt auch meine Seele.
Dann bin ich ohne Leidenschaft, wie Du.

Cato.

Auch Sohn und Tochter nicht, die mich begriffen.
So steh' ich wohl allein, ein einz'ner Mann,
Und Alles ist an mir herabgesunken —
Und Alles steht in mir von Neuem auf.

(Lydia kommt.)

Lydia.

Dich such' ich, Portia durch das ode Haus.
Fand'st Du hier Ruhe, ja, bei Deinem Vater,
Der unerschrocken steht im Sturz der Welt.

Cato.

Führ' Portia fort und wache über sie.

Portia (in wilder Aufregung)

Im Brausen dieser Wetter hör' ich Brutus.
Doch weh' mir, führt ihn jetzt der Sturm zurück,
Wie ihn der Sturm einst fort von mir geführt.

(Portia und Lydia gehen ab.)

Sechste Scene.

Cato. Cato's Sohn. Krieger. Bürger. Freunde des Sittius. Später Portia. Lydia.

Ein Krieger.

Dein Sohn läßt melden: Von dem Thor nach Süden
Entfloh die Wache, eine Schaar von Bürgern
Zog fort, um Cäsar's Gnade zu erfleh'n.

Mehrere Krieger.

Uns schickt Dein Sohn zu Deinem Schutz hierher.
Wir sind entschlossen, bis zuletzt zu kämpfen,
Bis dieser Saal sich füllt mit Feindesleichen,
Und dann zu sterben, werth der Freiheit Roms.

Cato.

Ihr habt von Cäsar's Gnade nichts zu hoffen.
D'rum geht, durchbrecht mit Eurem Schwert die
Schaaren,
Mit denen Cäsar diese Stadt umgiebt,
Und kämpft, um Euer Leben zu erhalten.
Rom wird sein Opfer haben ohne Fluch. —
Die andern mögen auf dem Meere flieh'n.

(zu diesen.)

Zum Hafen geh', die Schiffe halten sich
Bereit zur Fahrt: der Sturm hat sich gewendet
Und schwindet bald. — Was für ein Lärm ist das?

(Krieger führen Sittius gefesselt herein.)

Krieger.

Den griffen wir, wie er in wildem Lauf,
Die Fackel in der linken und das Schwert
In seiner rechten Hand, die Stadt durchstürmte
Und jeden niederstieß, auf den er traf.
An seines Vaters Haus ward er gefangen,
Doch eher nicht, bis er in Brand das Haus
Gesteckt und jubelnd stand, den Brand zu schauen.

Cato.

Warum habt Ihr ihn nicht sogleich getödtet?

Krieger.

Er forderte, zu Dir geführt zu werden,
So wage in seiner Hand Roms Rettung läge.

Cato.

Wer bist Du — was hat Deine Wuth gereizt?

Sittius.

Der Sohn Valerius', der mich Schulden halber
In Rom verstieß, daß ich aus Hunger mich
Verkaufen mußte und ein Fechter ward,
Durch Schläge abgerichtet zu dem Circus,
Der Wüste freier Sohn, der seinem Vater
Das Elfenbein, den Grund von seinem Reichthum,
Im Kampf mit Elephanten erst erwarb.

Cato.

Du sagst, Roms Rettung läg' in Deiner Hand.

Sittius.

Wenn ich den Cäsar tödte.

Cato.

Und weshalb?

Sittius.

Die Schuldner machte Cäsar frei in Rom;
Er konnte mich mit einem Worte retten.
Ich sieht ihn an; ich wäre groß geworden,
Denn meine Seele war des Ruhmes Glanz.
Er that es nicht; er wollte mich im Circus
Als Fechter seh'n, sein Auge zu ergötzen.
Mit Cäsar's Tod fällt meiner Schande Grund.
Ich werd' ihn tödten, hab' ich doch im Circus
Den Löwen mit dem kurzen Schwert erdolcht.
Von Art der Löwen, kenn' ich auch die Art
Der klugen Schlange.

Krieger.

Er wird Cäsar tödten
Und Rom befrei'n.

Cato.

Du kannst noch edel werden —
In ferner Wüste berge Deinen Grimm.

Sittius.

Erst Cäsar's Tod giebt mir das Leben wieder.

Cato.

Führt ihn zum Tod!

Krieger.

Du wolltest?

Cato.

Ich befehl' es.

(Sittius wird abgeführt; Bürger und Krieger kommen, unter ihnen zwei Philosophen.)

Bürger.

Wir sind Dir treu geblieben bis zuletzt
Und sind nun schutzlos. Bitte Du für uns
Bei Cäsar, wende von uns seine Rache.

Cato.

Ich hoff's und nehm' auf mich die Rache Cäsar's.
Wer aber fliehen will, der geh' zum Hafen;
Die Schiffe sind bereit. Sie führen Euch,
Eh' Cäsar's Flotte sich vom Sturm gesammelt,
Am Strand des Meeres nach Hispanien.
Ruft meine Tochter.

Cato Sohn (kommt eilig).

Alles ist verloren!
Die Stadt hat sich ergeben, Cäsar's Schaaren
Zieh'n schon heran. An dieser Thüre Pfosten
Stell' ich mich auf, es komme nun was will.

Cato.

So Du! — Du sollst Dein Schwert an Cäsar geben,
Doch ihm nicht dienen, nahen sich ihm Mörder,
So sollst Du ihn mit Deinem Leben schützen.

(Portia kommt mit Lydia.)

Portia.

Mein Vater! O laß mich jetzt bei Dir bleiben.

Cato.

Du bist ein schwaches Weib.

Portia.

Nein, ich bin stark.
In Deinem Geist soll meine Seele leben.

Cato.

Wird sie das thun? — Geh' hin, erwarte Brutus,
Ich geb' Dich ihm zum Weibe. — Cato's Name
Wird auch den Geist des Brutus wieder wecken. —
Jetzt gehet Alle, außer diesen Beiden.

(Stummer Abschied.)

Lydia.

Laß mir der Sclavin Recht, bei Dir zu weilen,
Um nach Befehl Dir Dienste zu erweisen.

(Cato giebt ihr gleichgültig ein Zeichen, daß sie bleiben kann.)

Siebente Scene.

Cato mit den beiden Philosophen, einem Stoiker und einem Epikuräer.

Cato.

Es dient die Welt mir nicht. Wie sich mein Geist
In sie auch senkt und sie durchdringen möchte,
Und Rom aus ihr in alter Kraft gestalten,
Er kehrt nur immer zu sich selbst zurück,
Mein eig'nes Bild. So leg' ich alles ab,
Was ich nicht selbst bin, daß in sich mein Geist
Vollendung habe. Selbst den Tod zu wählen,
Das ist der Weisen Vorrecht. Ich erwähl' ihn
Für mich nicht nur, auch für das große Rom.

Der Stoiker.

Auch lebend bliebst Du noch Roms hoher Hort.

Der Epikuräer.

Mußt Du denn sterben, Cato?

Cato.

Weil ich's will.
Es ist im ganzen Rom, so weit es sich
Nach auf der Erde streckt, kein Raum für mich.
Es starb, durch mich gerichtet, in dem Kerker
Der Consul Lentulus, weil er das Recht
Von Rom verletzte, ihm zur schuld'gen Sühne.

Jetzt hat das ganze Rom, Cäsar ergeben
Und seiner Herrschsucht, alles Recht gebrochen,
Und da es Keiner sühnt, so sühne ich es,
Schuldlos, denn nie verletzt' ich Roms Gesetz.
So bleibt im Zeiten-Wandel Rom besteh'n.
Was Cäsar anstrebt, gründ' er sich von Neuem,
Die ew'ge Stadt dien' seinem Willen nicht.

Der Stoiker.

Sie bleibt in Dir besteh'n.

Der Epikuräer.

Doch sinkt sie hin.

Cato.

Einst hatte sich am Fuß des Capitols
Die Erde jäh' gespalten. — Curtius
Schwang sich hinein, da schloß sich über ihm
Der Schlund. Jetzt hat sich Rom so weit gespalten,
Als seine Grenzen auf der Erde sind;
Und seine alte Tugend in mir sammelnd,
Geh' ich in diesen Schlund, damit er wieder
Zum festen Boden über mir sich wölbt.

Der Stoiker.

Ah, Rom stellt sich nicht der, ob in sein Grab
Freiwillig auch der letzte Römer geht.

Cato.

Ich nehm' es mit und bring' es Zeus zum Opfer,
Und Zeus verlangt das Opfer. — Das sein Rathschluß,
Der wahre Grund, daß alles um mich fiel,
Und ich allein bin. —
In allen Zeiten wird, so oft ein Volk
In freier Bürgertugend einen Staat
Aufs Recht begründet, Rom von Neuem sein.

Der Epikuräer.

Ich faß' es nicht, warum Du sterben mußt.
Es ist der Stoa Stolz nur, daß Du Dich
Für Rom selbst halten kannst, es ewig nennst,
Wie Du zu sein glaubst und Dich selbst und Rom
Zeus sofern willst, in dessen Geist Ihr lägt.
Die Staaten werden durch Gewalt, durch Zufall;
Die Menschen kommen, wie die Fluth des Meers,
Und gehen, wie die Erde. Was bedenk' ich,
Als daß ich glücklich bin, so lang' ich lebe.
Es ist der Weisheit Unsinn, daß man glaubt
Als Geist zu leben, wenn der Körper stirbt.
Der Stoff lebt ewig, doch im Wandel nur.
Wie sich der Stoff formt, wird der Menschen Art,
Und Tugend ist der Stoffe Gleichgewicht.
Der Unsinn größter aber ist Zeus selbst,
Der im Olymp thront nach der Menschen Weise.
Wer von dem Wahn des Zeus die Welt befreit,
Der hat zur Ordnung sie zurückgeführt
Und stellt den Menschen auf die Gunst allein
Des Augenblicks. Nur i m Moment bin ich.
So seh' ich Rom gleichgültig untergeh'n.

Cato.

Du lügst, denn ich bin s e l b e r der Moment.
So faß' ich Zeit und Raum in einen Punkt,
Wenn sich die Stoffe m.nes Körpers lösen,
Und seh' im Wesen Zeus' mein Doppelbild,
Gleich einem Sterne mir entgegenstrahlen.
Du bist das arge Zerrbild Epikur's
Und stellst die freie Zeit des Cäsar dar,
Wo der Genuß des Lebens Werth erschöpft
Und Staat und Menschen in's Verderben stürzt.

Der Stoiker.

Sieh', Cato! von dem Himmel weicht der Sturm,
Und alle Sterne leuchten, da Du stirbst.

Volk (von außen).

Die Krieger Cäsar's morden. Wohin flieh'n wir!
O Marcus Cato! Nimm uns auf bei Dir.
Dein Haus ist heilig. Cäsar hat befohlen,
Du seiest unverletzbar.

Cato.

Laß sie kommen,
Sie sollen sich in meinem Hause sammeln.

Der Stoiker.

O könnt' es ihnen selbst zur letzten Stunde
Und laß dem armen Volk die Sonne Roms
Noch einmal seh'n, bevor sie untergeht.
(Cato und die Beiden gehen ab, Lydia bleibt, indem sie eine Rose zerpflückt.)

Lydia.

Wie faß' ich solche Weisheit — Geist und Stoff —
Kann ich den Stoff in dieser Rose finden?
Gestalt ist Alles in der Form der Schönheit,
Und wahrlich! sie schafft sich den Stoff dazu. —
Das, was hier blüht, entsprang aus einem Keime
Wie aus sich selbst. — So geht aus einem Keime
Mein Leben auf und hat nicht ein Vollendung,
Bis sich die Kraft des Keims entfaltet hat;
Mir aber ist, als lag' die Welt in ihm. —
(Sie steht auf.)
Wie lag' in Deinem Geiste, wenn Du stirbst,
O Cato! nicht ein allgewalt'ges Leben!
(Cato kommt allein zurück, zu Lydia, auf einen Pfeiler gelehnt.)

Cato.

(Sieht mir das Schwert!
Lydia zögernd, giebt es ihm.)
Das ist der Opferstahl.
(Cato ersticht sich.)

Lydia.

O dürft' ich Cato in den Hades folgen,
Ich löste schnell die Fesseln meines Lebens.
Doch Cato wandelt einsam seinen Pfad,
Sich selbst genügend auch so furchtbar groß,
Daß sich die Liebe ihm nicht nahen darf. —
Du starbst für Deine Tugend und für Rom,
Mir wäre wohl, stürb' ich für meine Liebe.
Du aber weißt es nicht, was das bedeutet,
Du sahst in mir voll Mitleid nur die Sclavin.

Doch sie allein kann Dich versteh'n und wäre,
Wenn Du sie lieben könntest, groß wie Du.
(Der Stoiker kehrt zurück)

Der Stoiker.

Von Lybien bis zum Strand der nordschen Fluth,
Vom Strom des Euphrat bis zu Herkul's Säulen
Erstreckt Roms Herrschaft sich, doch was erreicht sie,
Wenn sie zum Kampfe nur die Völker ruft?
Der Staat erklärt sich in dem freien Menschen.
O'rum könnte Cato sich Rom gleich erachten. —
Gigantisch strebt der Mensch auf, sinkt dann nieder,
Nur wer in sich den Sturm in Frieden legt,
Wie Marcus Cato, wandelt lichtgehoben,
Sich immer gleich auf wilden Wogen hin. —
Jetzt schaffst Du Dir aus Deines Geistes Größe
Am Fluß des Styches ein Elysium.
Denn was auch ist, ist nur des Geistes Bild.

Achte Scene.

Cäsar. Adavist. Gefolge. Letzte Partie.

Cäsar.

Warum liegst Du von Deinem Schwert durchbohrt,
Den Ruhm mir raubend, Cato! Dich zu retten,
Ich gäbe meinen Sieg bei Tapfus hin,
Wenn Du noch lebtest und Dich mir verbändest,
Den Staat der Römer wieder neu zu gründen.
Du wolltest Rom aus Deinem Geist gestalten.
Wär' Rom Dir gleich gewesen, dann war i ch nicht.
Rom ging an Dir zu Grunde. Daß es bliebe
In Deinem Geiste, gabst Du Dir den Tod.
Das spricht zu mir Dein starrer, offner Blick.
(Betrachtet die Leiche)

Adavist (zur Lydia).

Jetzt nenn' ich Dich mein eigen, komm' zum Rhein.
Auf einem Eisenschilde sollen Dich
Die deutschen Krieger tragen. Schön, wie Du,
Ist nie ein Weib —

Lydia.

Soll ich so sehr geehrt sein?

Adavist.

Noch mehr geliebt! Mein Schwert kämpft ferner nicht mehr.
Den Frieden pflegend weih' ich ganz mich Dir.
Wo sich der Rhein der schönen Aar vermählt,
Erbau'n wir eine Stadt mit Mauerkronen,
Die in den blauen Wellen wiederspiegelt.

Lydia.

So gehe mir auf das Glück des frohsten Lebens!

Adavist.

O komme!

Lydia.

Du verstehst mich nicht.

Adavist.

Ich weiß.
Der Griechen Götter sind Dir heilig! O!
Ich hab' sie kennen lernen, nimm sie mit.
Diana soll sich in dem schönsten Quell
Des Eichenhaines baden, Bacchus Rebe
Soll von den Bergen bis zum Rheine ranken,
Und Aphrodite's Schönheit bist Du selbst,
Athene auch mit stolzem Helm geschmückt,
Der Künste Pflegerin.

Lydia.

Laß ab von mir.

Adavist.

Ich kämpfte nur um Dich.

Cäsar.

Und welch ein Krieger!
Wie kämpften bei Alexandrien, die Feinde siegten,
Da sprang er in den Nil, durchschwamm den Strom
In voller Rüstung, um die Legion,
Die an dem Ufer stand, zum Sturm zu führen.
Und, wenn Du meine Tochter wärst, ich würde
Nur Adavist als Gatten Dir erwählen.

Lydia.

So nenn' ich mein den höchsten Muth des Helden!

Cäsar.

Und selbst in Glanz, als eines Fürsten Weib.

Adavist.

Was zauderst Du noch?

Lydia.

Siehe diesen Todten.

Adavist.

O, daß der todt hier liegt, der einst das Schwert
In meiner Hand gelähmt.

Lydia.

Ihn liebe ich.

Adavist.

Hinweg von ihm!

Lydia.

Ein Schritt — der Dolch durchbohrt mich!
(Cäsar tritt dazwischen)

Adavist.

O! diese Griechin, wie soll ich es fassen!
Was ich errang, was all mein Muth erkämpfte,
Das nimmt sie and legt's ihm als Opfer hin.

Lydia (an Cato's Leiche).

Es schwand Dir alles, Deinem großen Geiste
Hast Du Dein Leben dargebracht. Nun fehlt
Das Todtenopfer Dir. — Jetzt, da ich habe,
Was auf der Welt ein Weib beglücken kann,
Bring' ich es Dir und meine Seele selbst
Zum Opfer dar, und Deiner würdig bin ich.
Es wandelt durch die Liebe sich die Erde
In Glanz und Licht, und wie die Liebe jetzt

In meiner Seele strahlet, groß und schön,
So folg' ich Dir. — Wenn Du dort einsam wandelst
Und keine Welt sich Deinem Blick erschließt,
Und Du Dich rückwärts wendest, siehst Du mich,
So groß und strahlend kommen, daß Du mich,
Der Du nie Liebe kanntest, lieben mußt.
(Zieht sich.)

Adonist.

Was groß im Leben ist, das war in Dir;
Nun soll im Sturme sich mein Herz verhärten.
(Zu Cäsar.)
Ich wünsche nichts mehr, nimm Dein Reich zurück.
Ich sinne nichts mehr, und zerrütt'rn will ich,
Was mir das Leben wild entgegenbringt.
So finster wie die Nacht in unsern Wäldern,
So furchtbar wie der Rhein, der von den Alpen
Die Berge seines Eises niederstürzt.
(Portia kommt.)

Portia.

Mein Vater! O, wie düster ging die Welt
Im Schicksalskampf Dir unter. — (Zu Cäsar.) Seine Tugend
Und seinen Willen nahm er mit und ließ
Das Glück Dir.

Cäsar.

Komme jetzt nach Rom mit mir,
Wo Brutus fern vom Bürgerkriege weilt.

Portia (an Brutus's Leiche).

Die Du für meinen Vater starbst — die Sonne,
Die dort emporgeht, tränk mit Deiner Liebe,
Daß sie mir strahlt, in ihr Dein holdes Bild.
Fahr' wohl. — Was widerstände Deiner Liebe!
Wie Orpheus ging zum Styx, Eurydice
Vom Plato fordernd mit des Liedes Zauber,
So ford're Du den Mann, um den Du starbst,
Mit Deiner Schönheit, die den hellen Glanz
Bis in die tiefste Nacht des Orkus wirft.

Cäsar.

Steig' in das Grab hernieder, Marcus Cato!
Und nimm das alte Rom in seiner Größe,
Die Du beschlossen hast, mit Dir hinab.
Es hat die Zeit ein großes Werk vollbracht.
Was sie in's Grab legt, steht nicht wieder auf.
Es ist die Zeit der Dinge Schicksalsmacht,
Und sie erzeugt das Neue: Cato's Stern
Geht unter und empor der Stern des Julius.

Napoleon I., als tragischer Held versinnlicht durch die Ode von Manzoni: „Der fünfte Mai 1821."

Die durch Göthe's Uebersetzung auch auf deutschem Boden heimisch gewordene Ode von Manzoni giebt uns in durchdringenden Tönen ein Bild des furchtbaren Umschwungs menschlicher Größe und Macht zu prometheischer Qual des Helden auf der Felsen-Insel des Oceans, daß ihr Eindruck wesentlich ein tragischer ist. Ist das Gedicht doch recht eigentlich der Gesang der tragischen Muse an der Urne des Helden. — Die Uebersetzung Göthe's kann den Ruhm dieses mächtigen Geistes nicht erhöhen, denn sie ist oft verschränkt, stellenweise sogar undeutsch. Die Nachfolger Gothe's, welche sich an die Uebersetzung der Ode gewagt haben, unter welchen sich sogar einige Gelehrte von Bedeutung befinden, haben im Ganzen nicht viel mehr geleistet. Mit um so größerer Freude können wir die hier folgende Uebersetzung dieser Ode willkommen heißen, die ihre Vorgänger, ohne Ausnahme, entschieden hinter sich läßt und durch eine seltene Vereinigung von Klarheit, Bestimmtheit und Schwung den dichterischen Eindruck des Originals wiedergiebt und darum wirklich einen poetischen Genuß bietet. Wir halten diese Uebertragung der Ode von Manzoni für eine wirkliche Bereicherung.

H. Th. Lütscher.

Ode auf den Tod Napoleon's.

Von A. Manzoni.

Der fünfte Mai.

Er war; — so wie jetzt ohne Regung
Die anbewußte Hülle liegt,
Von ihrem großen Geist verlassen,
Nachdem des Lebens Odem wich:
So scheint gelähmt die ganze Erde
Ob solcher Kunde Donnerschlag.
Schweigend denkt sie an das Scheiden
Dieses schicksalsvollen Mannes,
Und erwägt, ob jemals wohl
Wieder eines Menschen Ferse
Ihrem blutgefärbten Staube
Gleiche Spuren hinterläßt.

Ich sah ihn auf dem Throne glänzen,
Und in dem wechselvollen Loos
Zu Boden sinken, dann erhoben wieder,
Gebrochen endlich, und ich schwieg. –
Ob tausendfach sein Ruhm ertönte,
Nicht meine Stimme tönte mit.

Jetzt, nachdem sein Glanz geschwunden,
Tritt, zu schmeicheln nicht erniedrigt
Und erhöhen über Hohn,
In Begeisterung auf die Muse
Und umschlingt die Todtenurne
Mit des Liedes ew'gem Klang.

Er fuhr einher in Donnerstürmen,
Und warf mit sich'rer Hand den Blitz
Vom Alpenjoch zur Pyramide,
Vom Manzanares bis zum Rhein,
Und traf, von einem Meer zum andern,
Die Scylla und den Tanais.
War es echten Ruhmesgröße?
Laß die Nachwelt dies entscheiden.
Wir verehren jene Macht,
Die in ihn die Spuren prägte
Ihres schöpferischen Geistes,
Allen Völkern offenbar.

Er rang in Sturmesweh'n erzitternd,
Mit Lust empor zum höchsten Ziel.
Aus schwüler Brust riß sich titanisch
Das Denken an die Herrschaft los.
Und er errang und hielt die Preise,
Die fast ein Wahn nur hoffen ließ.
Nichts ist, was er nicht durchlebte.
Ruhmesglanz, groß durch Gefahren,
Niederlage, Siegstrophäen,
Höchste Herrschaft und Verbannung,
Zweimal in den Staub erniedrigt,
Zweimal zum Altar erhöht.

Er nannte sich und vor ihn traten
Im Kampfe zwei Jahrhunderte,
Die Waffen senkend, als erblickten
Ihr Schicksal sie in ihm allein.
Er hieß sie schweigen, in der Mitten
Stand er als höchster Richter da.
Doch er schwand, die müh'gen Tage
In so engem Kreis beschließend.
Da erdrückt' ihn fast der Neid,
Wie Verehrung ihn verklärte.
Haß entbrannt' in wilden Flammen,
Liebe opferte sich ihm.

Gleich wie der Wogen Fluth im Schiffbruch
Ein Haupt erdrückt und niedersenkt,
Nachdem auf ihr der Unglückselige
Den festgespannten Blick erhob,
Um nach dem fern gelegenen Ufer,
Wie wohl vergeblich, hinzuschau'n.
So auf jenes Mannes Seele
Sank Erinn'rung lastend nieder,
Und wenn er es unternahm,
Sich der Nachwelt zu verkünden,
Ließ er matt die Rechte fallen
Auf die ruhmesew'ge Schrift.

Ach, wie so oft, wenn schwül und still
Der träge Tag am Himmel starb,
Stand er, den Blitz des Auges senkend,
Die Arme kreuzend auf der Brust,
Und auf ihn stürmte die Erinn'rung
Der einst gemes'nen Tage ein.
Seiner Lager Wanderzeite,
Von dem Kampf durchbrauste Fluren,
Wehrumglänzte Schlachtenreih'n,
Fluthengleiche Reiterschaaren,
Seiner Machtherrlichkeit Gewalten
Und des Winkes Zauberkraft.

Weh' ihm! vor so gewalt'gem Ringen
Sank seines Geistes Größe fast;
Und er verzagte — doch vom Himmel
Ergriff ihn eine mächt'ge Hand,
Die in des Aethers rein're Lüfte
Erbarmungsvoll ihn hob empor.
Ueber blumenreiche Pfade,
Von der Hoffnung Licht erleuchtet,
Nach den ew'gen Gärten hin,
Wo Titanenringen schwindet
Und der Ruhm, den er erstrebte,
Schweigen ist und Finsterniß. —

O schöner, segensreicher Glaube,
Unsterblich, triumphirend stets,
Frohlock' und schreib' mit Flammenzeichen:
Nie hat sich stolz're Erdenmacht
Im Staub gebeugt vor jener Größe,
Die schmachvoll starb auf Golgatha.
Laß vor seiner ruh'nden Asche
Alle Tadelworte schwinden.
Gott, der beugt und der erhebt,
Trauglas schickt und Tröstung spendet,
Er umfängt mit seinem Walten
Dieses Todten öden Grab.

Hadrian.

Tragödie in fünf Akten von Paul Heyse.

(Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz. 1865.)

Paul Heyse hat uns in neuester Zeit mit der Tragödie „Kaiser Hadrian" beschenkt, der wir uns natürlich mit vielem Interesse zugewandt haben. Aber weder poetische Schönheiten, an welchen die Tragödie reich ist, noch selbst überraschende Gedanken vermögen den Mangel von wirklich dramatischem Interesse zu ersetzen. Ein dramatischer Nerv fehlt dem Kaiser Hadrian entschieden; daher vermag derselbe auch nicht zu erwärmen. Eine geistvolle Dame, mit welcher der Unterzeichnete die Tragödie Heyse's gemeinschaftlich las, wollte darin den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele als die bewegende Seele der Tragödie erblicken. Aber abgesehen davon, daß dies kein Object für ein Drama wäre, dürfte man doch schwerlich unserer Tragödie einen solchen Gedanken unterlegen und müssen wir der Auffassung unserer Freundin das Göthe'sche Wort entgegenstellen: „im Auslegen seid immer munter; legt Ihr auch nicht aus, so legt Ihr doch was unter." Genug, die Tragödie Heyse's krankt an dem Mangel einer leitenden Idee, welche Handlung und Charaktere durchdringt, gestaltet und dadurch auch erhebend und erwärmend auf die Hörer zurückwirkt. Darin liegt es auch, daß wir uns für keine Persönlichkeit darin interessiren können. Wir waren wahrlich gegen diese Tragödie des begabten Dichters nicht spröde, wir geben ihr auch willig die einzelnen dichterischen Schönheiten zu, aber ein Drama, welches diesen Namen verdient, hat uns Heyse nicht gegeben. Wenn die leitende Idee und ihre Gliederung in der Handlung und den Personen einander nicht das Gleichgewicht halten, wird man niemals in eine dramatische Bewegung hineingerissen werden. Bei Paul Heyse's Kaiser Hadrian vergißt der Leser oder Zuschauer keinen Augenblick über die Handlung die Träger derselben, sondern er erwartet mit Ungeduld, daß ihnen endlich eine Sonne leuchten möge, welche das Einzelne und Besondere mit ihren erwärmenden Strahlen durchdringt. Wir glauben nicht, daß die Aufführung dieses Kaiser Hadrian von der Bühne herab unser Urtheil durch den Erfolg Lügen strafen wird.

H. Th. Rötscher.

Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers.

Von E. Genast.

(3 Bände. Leipzig. Bei Günther.)

Das vorliegende Buch, welches die Erinnerungen eines verdienstvollen Schauspielers umfaßt, wird sich unter den Freunden des Theaters viel theilnehmende Leser gewinnen. Das Buch ist durch die Mannigfaltigkeit seines Inhaltes anziehend und macht uns zugleich einen trefflichen Künstler durch die durchaus prunklose Mittheilung seiner Erlebnisse werth und theuer. Das reiche und bewegte Leben Genast's hat denselben mit vielen Bühnen, guten wie schlechten, in Beziehung gebracht. Wer wird mit Genast nicht gern in Weimar verweilen, dessen Theater ein großer Theil dieser Erinnerungen gewidmet ist, und wodurch wir ein Bild Goethe's, als Leiter dieses Instituts, empfangen. Genast ist in der Schilderung dieser großen Persönlichkeit Goethe's ebenso unpartheiisch als wahrheitsliebend. Man begleitet ihn gern durch seine Schilderungen von Göthe, seinem Einflusse auf Repertoir, Schauspieler und

Publicum, und man erbaut sich an der Milde und Güte, wie an der Strenge und dem Ernste, welchen Goethe, als Vorstand der Weimar'schen Bühne, wo es nöthig erschien, geltend machte. Man ist erfreut, zu sehen, mit welcher Einsicht und mit welch künstlerischem Sinn Goethe sein Amt zu verwalten gewußt hat; wie er bald liebevoll und milde, bald strenge und gebietend, die Rechte der Kunst vertrat. Ueberall sieht man, wie es Goethe nur um die Sache, niemals um persönliche Interessen zu thun war. Auch empfangen wir hier wieder einen Einblick in das innige Verhältniß zwischen Goethe und Schiller. Genast hat sich von jeder Gunstbuhlerei völlig frei gehalten; sein Tagebuch macht durchaus den Eindruck der Wahrhaftigkeit, was bei solchen Denkwürdigkeiten immer eine Hauptsache ist. Nirgends begegnet man einem gehässigen, aus verletzter Eitelkeit hervorgegangenen Urtheil. Das Buch beschränkt sich nicht auf Weimar, es führt uns vielen Bühnen zu, mit welchen Genast in Beziehung getreten war und alle hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten aus jener guten Zeit treten wieder vor uns hin. Wir erinnern nur unter Andern an die glückliche und wahre Schilderung L. Devrient's, der unserm Künstler in Berlin näher getreten war; an Wilhelmine Schröder-Devrient, an Henriette Sontag u. s. w.

Was uns aber, außer der Fülle interessanter Theater-Erlebnisse, bei diesen Denkwürdigkeiten besonders wohlgethan hat, ist das freie, unberirrte und gesunde Kunsturtheil, dem wir überall begegnen. Wir haben uns dabei fast durchgängig in Uebereinstimmung mit Genast befunden. Er affectirt nirgends, sondern zeigt sich stets wahr; er kokettirt auch nicht mit einer Geschmacksrichtung, die seiner Natur fremd ist. Genug, das Buch ist der Art, daß Jeder, welcher sich mit denselben beschäftigt, sich auf irgend eine Weise dadurch angezogen fühlen wird. Der Künstler wird uns interessant, der Mensch lieb und werth. Wir können daher im Interesse der Sache dem Buche nur viele Leser wünschen und wir sind überzeugt, daß nicht leicht ein Freund des Theaters diese Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines trefflichen Künstlers unbefriedigt aus der Hand legen wird.

G. Th. Kötscher.

Briefe über Hamlet.

Von Hermann Frhrn. v. Friesen.

(Leipzig, Druck und Verlag von Teubner.)

Wir begrüßen jede neu erscheinende Schrift über Shakespeare mit großer Genugthuung, weil sie uns immer ein Zeugniß von dem stets wachsenden Streben nach Erkenntniß des größten Dichters aller Völker und aller Zeiten ist. Auch die gegenwärtigen Briefe über Hamlet haben auf uns einen sehr freundlichen Eindruck gemacht und wir halten es für unsere Pflicht, dies auch öffentlich auszusprechen. Der Verfasser hat sich in diesen Briefen in einer durchaus prätensionslosen Weise über eines der größten Kunstwerke geäußert und uns durch seine Darstellung in die Werkstatt dieses mächtigen Genius eingeführt. Er hat sich in seiner Darstellungsweise gleich weit entfernt gehalten von Trivialitäten, wie von jener Originalitätssucht, welche sehr oft nichts Anderes sagen will, als daß der Verfasser ein Narr auf seine eigene Hand war. Der Verfasser geht in interessanter Weise sowohl auf die englische wie auf die deutsche Darstellung Hamlet's ein und giebt sowohl von Garrik, dem größten englischen Schauspieler als Hamlet, als vom deutschen Wolff ein klares, anschauliches Bild. Dabei hat sich der Verfasser von allem Haschen des Ausdrucks, welches oft nur eine verkappte Blöße ist, durchaus frei gehalten. Er spricht durchweg als ein gebildeter und von der wärmsten Verehrung für Shakespeare erfüllter Geist. Auch die mannigfaltigen Probleme, zu welchen Hamlet seit seiner Entstehung Veranlassung gegeben hat, werden berührt und man kann in den meisten Fällen sich mit den Gedanken des Verfassers vollkommen befreunden. Wir wünschen aufrichtig dem Buche viele Leser! überzeugt, daß in Allen durch das Buch eine klare Anschauung der großen Tragödie erzeugt wird. Es ist hier nicht der Ort, auf einzelne Differenzen mit dem Verfasser näher einzugehen, denn unser Zweck war nur, die Aufmerksamkeit auf diese interessante Schrift hinzulenken.

G. Th. Kötscher.

Shakespeare's inner life as intimated in his works.

By Beraud.

(London. John Maxwell and Company. 1865.)

Shakespeare's inneres Leben, wie es in seinen Werken angedeutet ist.

Von Beraud.

(London, bei Maxwell u. Comp. 1865.)

(Alle Rechte vorbehalten.)

Die meisten Schriftsteller über die gesammten Werke Shakespeare's haben die Dramen dieses Dichters entweder ohne alle Beziehung auf die Geistesentwickelung desselben betrachtet, oder doch eine solche Beziehung nur auf ganz unbestimmte Weise kurz angedeutet. — Bei Hazlitt findet sich nicht einmal eine derartige Andeutung, da er in seiner Besprechung der fraglichen Dramen ihre Entstehungszeit ebenso unberücksichtigt läßt, wie die Zeit der dargestellten Handlung. — Skottowe hat zwar, mit Ausnahme der bei ihm nach der Zeit der Handlung geordneten geschichtlichen Dramen Shakespeare's, die übrigen dramatischen Erzeugnisse desselben nach der von Malone angenommenen Zeitfolge der Abfassung geordnet und besprochen, aber gar keinen Versuch gemacht, diese Zeitfolge mit der fortschreitenden Geistesentwickelung Shakespeare's in Zusammenhang zu bringen. — Selbst von Ulrici ist auf den Versuch des Nachweises eines solchen Zusammenhangs von Hause aus eben dadurch verzichtet worden, daß er „die einzelnen Stücke" Shakespeare's nicht nach ihrer wahrscheinlichen Entstehungszeit, sondern, wie er sich ausdrückt, „in einer ideellen Ordnung" zusammenstellt und erklärt. — Charles Knight ferner ist zwar dazu fortgegangen, in der dramatischen Thätigkeit Shakespeare's drei Perioden — eine Periode der Unreife, eine der Halbreife und eine der vollen Reife — zu unterscheiden, und die einzelnen Dramen in diese verschiedenen Perioden einzureihen; aber er hat nirgends den Beweis versucht, daß die verschiedenen Stücke aus inneren Gründen gerade in diese und in keine andere Periode fallen müssen, und daß in jeder einzelnen Periode eine Fortentwickelung des Dichters von diesem bestimmten Drama gerade zu diesem bestimmten andern Drama stattgefunden habe. Ebensowenig hat Ch. Knight in den Dramen Shakespeare's nach Spuren von des Dichters persönlichem Leben geforscht. — Erst Gervinus ist der Erkenntniß Dessen, was in der fraglichen Beziehung noch zu leisten war, viel näher gekommen. Er äußert sich rücksichtlich dieses Punktes, in der Einleitung zu seinem schätzbaren Werke über Shakespeare, folgendermaßen: „Ließe sich der Genius Shakespeare's in seiner Entwickelung belauschen, im unfertigen Zustande des Werdens, in seinem Wachsthum, in seiner vollendeten Gestalt erkennen und verfolgen — ließe sich aus dem verglichenen reichhaltigen Inhalte seiner Werke und den ärmlichen Quellen über sein Leben auch nur ein blasses Bild von den Seelenzuständen, den persönlichen Eigenschaften und Schicksalen des großen Mannes entwerfen — ließe sich zwischen Beidem, seinem inneren Leben und seiner Dichtung, auch nur mit wenigen sprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältniß zeigen, welches erwiese, daß bei Shakespeare, wie bei jeder reichen Dichternatur, nicht äußere Schule und poetische Convenienz, sondern innere Erlebnisse und Bewegungen des Gemüths der tiefe Quell seiner Dichtung waren — dann erst würden wir die Summe seiner persönlichen Existenz ziehen, ein volles Bild, eine lebensvollere Anschauung von der Gestalt dieses Geistes gewinnen können." Eine solche Anschauung uns zu verschaffen, hat Gervinus unternommen, wie er sagt, „selbst auf die Gefahr hin, daß man in seiner Darstellung mehr Dichtung als Wahrheit fände." Wie man nun auch die Frage beantworten mag, ob Gervinus dieser Gefahr glücklich entgangen ist, oder nicht — so hat seine Darstellung doch jedenfalls den Mangel, daß in ihr die Geistesentwickelung Shakespeare's nur nach ganzen Perioden, nur nach der Gesammtmasse der in jede verschiedene Periode eingereihten Stücke auf allgemeine Weise charakterisirt wird. Diesem Mangel abzuhelfen, hat sich der in der Ueberschrift dieser Zeilen genannte eng-

lische Kritiker Herand bestrebt, indem er den kühnen Versuch einer „Biologie“* gewagt hat, in welcher das concret Logische in der Geistesentwickelung Shakespeare's an jedem einzelnen Drama desselben so bestimmt, wie möglich, nachgewiesen, das stufenweise Fortschreiten des Dichtergenies im Zusammenhange mit dem sich entwickelnden persönlichen Leben des Menschen Shakespeare dargestellt, und dadurch die von Gervinus gewünschte „lebensvollere Anschauung“ von der geistigen Gestalt des größten dramatischen Dichters aller Zeiten und aller Völker geliefert werden soll. In diesem höchst anerkennenswerthen Bestreben liegt die eigenthümliche Bedeutung der von Herrn Herand uns dargebotenen Schrift. Ein ziemlich ähnliches Buch besitzen wir bekanntlich längst über Schiller. Aber, was für den Darsteller der Geistesentwickelung dieses deutschen Dichters verhältnißmäßig leicht war — da wir über die wechselnden Seelenzustände, geistige Entwicklungen und Lebensverhältnisse Schiller's sowohl durch seine eigenen, wie durch fremde Briefe und durch sonstige Mittheilungen gründlich unterrichtet sind, und da weder über die Echtheit, noch über die Abfassungszeit seiner größeren Dichtungen Zweifel obwalten — das ist in Bezug auf Shakespeare äußerst schwierig, weil wir durch das Mittel blaver Prosa nur wenige zuverlässige Nachrichten über sein äußeres und inneres Leben erhalten haben, und weil nicht nur über die Echtheit gewisser, ihm von mehreren Kritikern zugeschriebenen Dramen, sondern auch über die Entstehungszeit allseitig als echt Shakespeare'sche Werke anerkannter dramatischer Erzeugnisse gestritten wird. Ueber diese beiden streitigen Punkte versichert Hr. Herand neue und sorgfältige Untersuchungen angestellt zu haben, bevor er an die Ausarbeitung seiner uns vorliegenden Schrift gegangen ist. Bei diesen Untersuchungen hat er, mit der Kühnheit eines speculativen deutschen Philosophen, den gewiß richtigen Grundsatz befolgt, daß äußere Zeugnisse zwar unter Umständen zu beachten sind, daß man ihnen aber keinen unbedingten Glauben schenken darf, sondern ihren Werth an den entscheidenden inneren Zeugnissen prüfen muß, um die Irrthümer unbiologischer Biographen verbessern zu können.

Aus Dem, was wir soeben über die eigenthümliche Bedeutung der hier zu besprechenden Schrift gesagt haben, erhellt zur Genüge, daß wir etwas durchaus Zweckwidriges thun würden, wenn wir eine aus allen Theilen der Schrift zusammengesuchte Reihe interessanter neuer Bemerkungen in vereinzelter Form unseren Lesern zum beliebigen Genuß vorlegten. Wir haben vielmehr die Pflicht, unseren Lesern die eigene Beantwortung der für uns wichtigsten Frage möglich zu machen, ob und in welchem Grade Herrn Herand die schwierige Lösung seiner selbstgewählten, aber von uns bezeichneten „biologischen“ Aufgabe gelungen sei. Zu diesem Zweck halten wir es für das Angemessenste, so kurz, wie dieser Zweck es gestattet, in ununterbrochenem Zusammenhange den wesentlichen Inhalt des ersten Kapitels desjenigen Abschnittes anzugeben, in welchem der Verfasser die erste Periode der Geistesentwickelung Shakespeare's behandelt — eine Periode, welche er die „elementarische“ nennt und in welche er die nachgenannten Stücke setzt:

1) „Die beiden Veroneser.“
2) „Die Komödie der Irrungen.“
3) „Verlorne Liebesmühe.“
4) Den ersten Entwurf des „Hamlet.“
5) „Ende gut, Alles gut.“
6) Den ersten Entwurf von „Romeo und Julia.“

Shakespeare's Sonette.

Um auch in den Dramen Shakespeare's das „innere Leben“ desselben mit möglicher Klarheit zu erkennen, hat Herr Herand — im Gegensatze zu Gervinus — vernünftigerweise damit angefangen, dies „innere Leben“ in Shakespeare's Sonetten zu erforschen, in welchen der Dichter mit seiner eigenen Person hervortritt, seine eigensten Gefühle und Gedanken als seine eigensten ausspricht. Unser Verfasser ist der Meinung, daß die Shakespeare'schen Sonette, über deren Beziehungen viel gestritten worden ist, nach dem vom italienischen Dichter Dante angenommenen Plane abgefaßt sind, demzufolge sehnsüchtige Wünsche nach Freiheit in politischen und religiösen Dingen unter dem Scheine leidenschaftlicher Geschlechtsliebe verhüllt worden seien. Shakespeare, sagt Herr Herand, offenbare sich in seinen Sonetten — sowie auch besonders in seinen Dramen „Maaß für Maaß“ und „Verlorne Liebesmühe“ — als vorgreifenden, energischen Protestanten, sogar als einen extreme Meinungen hegenden. Die, eine einzige Dichtung bildenden Sonette beginnen demgemäß mit einem sorgfältig ausgearbeiteten, an einen angeblichen Ehelosen gerichteten Proteste gegen die vom Katholicismus verherrlichte Ehelosigkeit, und

* Seite 29.

mit dem Preisen der Weisheit des Instituts der Ehe. Jener angebliche Ehelose steigert sich in der Phantasie des Dichters allmälig zu einem idealen, den Begriff der Menschheit in sich ganz vollkommen verwirklichenden Manne, in Vergleich mit welchem Shakespeare sich nicht als ein vollkommener Mann, nicht als ein ganzer Mann, sondern nur als ein Theil von einem Manne erscheint, weil seine Natur den Gewohnheiten seines Schauspielerstandes fast ähnlich werde. Hieraus erhellt, daß Shakespeare's Sonette der früher herrschenden Meinung widersprechen, nach welcher Shakespeare sein sich nothwendig zum erhabenen Dichter entwickelnder und auf die gewöhnlichen Sitten jenes seines Standes mit Verachtung herabblickender origineller Geist, sondern ein, in Folge von äußeren Umständen zum Dichter überhaupt und besonders zum dramatischen Dichter gewordener profaner Schauspieler gewesen sein sollte. Diese Meinung muß völlig aufgegeben werden. Die zwar spät im Druck erschienenen, aber frühzeitig entstandenen und berühmt gewordenen Sonette Shakespeare's verrathen, im Gegentheil, einen mit Philosophie wohl ausgestatteten, in der Theologie gut unterrichteten Geist, der zugleich von politischen, auf die Regeneration des Weltlichen sowohl wie der Kirche abzielenden Gedanken beseelt war. Ohne diesen tiefen, energischen und philosophischen, in den Sonetten unverhüllt sich offenbarenden Geist hätte Shakespeare, wie schon Coleridge bemerkt hat, wohl ein anmuthiger, aber kein großer dramatischer Dichter werden können.

Nach Erkenntniß dieses in den Sonetten herrschenden Geistes, und nach gründlichem, zum Zweck einer „Biologie" Shakespeare's unternommenem Studium der übrigen Werke dieses genialen Dichters glaubt Herr Herand, mit Hülfe einiger äußeren Zeugnisse, die Entstehungszeit jener Werke mit großer Sicherheit feststellen zu können.

1. „Die beiden Veroneser"

(1585)

hält Herr Herand für den dramatischen Erstling Shakespeare's. Er glaubt, dies Drama sei im Jahre 1585, also im einundzwanzigsten Lebensjahre unseres Dichters, entstanden. Drei Jahre vorher hatte Shakespeare sich mit der sechsundzwanzigjährigen Anna Hathaway vermählt; er hatte somit frühzeitig ein Mannesleben begonnen; wir können daher erwarten, nur wenig Knabenhaftes in dem fraglichen Drama zu finden. Jedenfalls war bei Shakespeare das praktische Leben dem dichterisch-beschaulichen vorangegangen. Bei Abfassung jenes Stückes war Shakespeare's dichterisch-beschauliches Leben, wie Herr Herand sich ausdrückt, noch „elementarisch," das heißt, unreif, unentwickelt. Nach unseres Kritikers Urtheil fehlte es dem Genie Shakespeare's damals noch an der Kraft des dichterischen Organisirens, ja sogar an Geschicklichkeit im Mechanischen der dramatischen Kunst. In „den beiden Veronesern" findet man — sagt Herr Herand — die ersten Schöpfungen der Phantasie des Dichters, in Bezug auf das, der Jugend theuerste Thema, das der Liebe. Dies Stück enthält Aeußerungen über die Eindrücke, welche eine erste Reise auf jugendliche Wanderer macht, die ihre Heimath verlassen, um die Welt zu sehen. Wir können diese Eindrücke auf Shakespeare selber beziehen, der durch seine, im Jahre 1585 unternommene Reise nach London seine erste Pilgerfahrt gemacht hatte, lieber, wie es in jenem Drama heißt, „in der Fremde die Wunder der Welt sehen" wollend „als daheim seine Jugendzeit in dummem Nichtsthun verdringen." Shakespeare hatte gefunden, daß er kein „vollkommener Mann" sein könnte, so lange er seine Kräfte in der Welt noch nicht versucht und sich unterrichtet hätte. Er hielt es für gut, am Hofe „Lanzenstechen und Turniere kennen zu lernen, siebliches Gespräch zu hören und mit Edelleuten umzugehen," denen er sich, kraft seines dichterischen Genies, ebenbürtig fühlen mußte.

Wie es sich mit Valentin und Proteus verhielt, so auch mit ihrem Dichter, der jedoch mehr Jenem, als Diesem glich, da er damals nach Ehre jagte, nicht nach Liebe. Der Liebe hatte er in Stratford sich ergeben; nach London war er gekommen, um Ehre zu erlangen.

Demnach zeigt sich der Dichter im fraglichen Drama als einen Menschen, der die Leidenschaft der Liebe überlebt hat und deshalb mit ihr spielen kann. Da ist Nichts von dem, in „Romeo und Julia" herrschenden Aufruhr der Leidenschaft; hingegen findet sich daselbst Viel von der feinen Höflichkeit, welche die gemäßigten Neigungen conventioneller Leute begleitet. Des jungen Dramatikers Phantasie ist noch nicht weit über den Kreis seiner bisherigen Erfahrung hinausgewandert, und vermeilt innerhalb der Grenzen vernünftiger Wahrscheinlichkeit. Was von Romantischem im Stücke vorkommt, das ist der, in der „Diana" von Montemayor befindlichen Geschichte von Felix und Felismena entlehnt.

In der mechanischen Einrichtung dieses Lustspiels hat Shakespeare einen Plan erfunden oder angenommen, von welchem wir auch in seinen späteren und großartigeren dramatischen Erzeugnissen Beispiele

haben. Der dritte Akt schließt nämlich einen Cyclus von Vorfällen ab, und ein neuer Cyclus beginnt mit dem vierten Akt. Diese Anordnung wurde in späteren Dramen von Shakespeare dadurch verbessert, daß er den ersten Akt für sich selber zu einem vollständigen Cyclus machte. Wo dies geschieht, ist das Ergebniß eine Trilogie in Einem und demselben Drama. So enthält in „Othello" der erste Akt die Geschichte von der Heirath des Helden, der zweite und dritte Akt den Erfolg der Ränke Jago's, der vierte und fünfte Akt die Fortsetzung und die schließlichen Folgen.

Von organischer Gliederung hat das Erstlingsdrama Shakespeare's vergleichungsweise Nichts. Die Charaktere werden nur wenig angedeutet, und die Handlung geht nicht aus der Entwickelung des Charakters der Personen hervor, deren Benehmen ebenso zufällig und wunderlich ist, wie die Verhältnisse, in welche sie kommen. Dies Alles bezeichnet das Stück als eine Jugendarbeit. Eine solche deuten auch die Glätte und Correctheit des Metrums an, welches mit einer mechanischen Sorgfalt behandelt ist, die einen Schüler in der Verskunst, nicht einen, von allen Vortheilen derselben freien Gebrauch machenden Meister verräth.

Andererseits giebt das Stück Zeugniß davon, daß sein Verfasser ein wohl erzogener, ein gewisses Maaß altklassischer Gelehrsamkeit besitzender und über einen hübschen Vorrath poetischer Gemeinplätze gebietender Mann war. Aber originelles dichterisches Vermögen kündigt sich daselbst wenig an; man gewahrt wenig Tiefe der Gedanken, aber Großartigkeit der Behandlung. Es herrscht in jenem Lustspiel keine Kühnheit, sondern vielmehr Sauberkeit in der Ausführung des Ganzen. Kurz, wir bemerken die Zaghaftigkeit eines Dichters, in welchem Nachahmung und das Streben nach Genauigkeit noch das Uebergewicht über schöpferischen Trieb haben. Das Stück ist mehr ein Werk des Geschmacks, als des Genies. Uebrigens giebt dasselbe auch Zeugniß von der Art, wie der Dichter mit theatralischen Darstellungen seiner frühzeitig in seinem Geburtsort*) und in Kenilworth bekannt geworden war, woselbst Pantomimen und andere Bühnenschaustücke an festlichen Tagen gewöhnlich waren.

2. „Die Komödie der Irrungen"

(1586)

ist, nach Herrn Herauds Meinung, das zweite von Shakespeare hervorgebrachte Drama, und wahrscheinlich im Jahre 1586 entstanden. Dies Stück enthält, wie unser Verfasser sagt, in der Weise der Behandlung des Stoffes sichere Anzeichen, daß es, der Zeit nach, „den beiden Veroneserm" nahe steht. Ein Anzeichen hiervon sind die gereimten Knittelverse, in welchen Shakespeare seine Clowns in beiden Dramen gelegentlich sprechen läßt. Die „Hurrig's," „Lanze's" und „Dromio's" sind alle in der nämlichen Form gegossen, und nach dem nämlichen Muster gebildet — nach dem des „Lasers" in den „Mysterien und Moralitäten," mit welchen das englische Drama begonnen hat. In jenen komischen Gestalten zeigt sich Streben nach Individualisirung; es kommt aber dabei nicht zur wirklichen Individualität, sondern nur zur Besonderung.

In der Intrigue „der Irrungen" haben wir ein ferneres Zeugniß von Shakespeare's ursprünglicher Vorliebe für das Alt-Klassische, da dies Stück aus den „Menächmen" des Plautus entstanden ist. Die Situationen sind in der Shakespeare'schen Umarbeitung geistreich erfunden, und der Schluß des Dramas wird auf geschickte Weise herbeigeführt. Das Stück, obgleich Lustspiel genannt, ist jedoch vielleicht eigentlich weniger Dies, als eine Posse, wiewohl dasselbe, sonderbar genug, einen tragischen Anfang hat. Die erste Scene ist ernst und poetisch, sowohl dem Style wie dem Gegenstande nach. In Shakespeare's Versbau bemerken wir daher schon eine große Verbesserung. Derselbe ist kühn und frei, kräftig und männlich geworden. Auch erhalten wir nun, statt der wunderlichen Empfindeleien des ersten Dramas, weise Grundsätze. Ein großer Theil des Dialogs, sowohl in ernsten wie in komischen Partien, ist gereimt, Einiges in abwechselnden Reimen. Dasselbe gilt von dem, der Zeitfolge nach nächsten, wahrscheinlich im Jahre 1588 geschriebenen Lustspiele

3. „Verlorne Liebesmühe."

(1588.)

Auch in diesem, wie in dem vorhergehenden Drama ist der Styl dem Alt-Klassischen ähnlich und beweist, daß Shakespeare zur Zeit der Entstehung des Stückes noch in dem nachahmenden Stadium seiner Kunst sich befand. Dennoch zeigt sich in dem neuen Drama eine Veränderung. Der Geist des Zeitalters seines Verfassers ist in dessen eigenen Geist eingedrungen, und hat begonnen, ihn zu seinem Apostel zu machen. Hier begegnen wir der nämlichen Erklärung gegen Cyclosigkeit, wie in den Sonetten; und die Ansprüche jener wiederbelebten Geistesfreiheit, welche das Werk

*) In Stratford haben sowohl die Schauspieler der Königin, wie die einiger Großen während der ersten Jugendzeit Shakespeare's theatralische Vorstellungen gegeben.

der Reformation sowohl in der Religion wie in den Sitten fördern sollte, werden anerkannt. Der Dichter, über die Mittel seiner Kunst Herr geworden, beginnt, dieselbe im Dienste der Mission zu gebrauchen, für welche die Vorsehung ihn bestimmt hatte.

Das Lustspiel „Verlorne Liebesmühe" und das Trauerspiel „Hamlet" hatten beide das nämliche Geburtsjahr; jenes wurde jedoch früher gedruckt, als dieses. In beiden Dramen kommen, wie Herr Heraud bemerkt, die nämlichen geistigen Elemente vor; jedes derselben ist, in seiner eigenen Weise, philosophisch und kritisch; beide sind mit der Gelehrsamkeit der Zeit des Dichters angefüllt und enthalten Anzeichen davon, daß derselbe fleißig studirt hat. In jenem Lustspiel wird anti klassische Gelehrsamkeit sogar in prahlerischer Art ausgekramt. Es herrscht darin das Bestreben, die Sitten der Epoche Elisabeth's in Formen des Mittelalters darzustellen. Was man „den wunderlichen Entschluß" genannt hat, auf welchen das Drama gegründet ist — Das steht in vollkommenem Einklange mit jenen Formen und mit der Geschichte von den „Minnehöfen," welche Königen und Rittern so viel Interesse einflößten. Der wahre Inhalt des Stückes ist aber der Triumph des protestantischen Princips über Gelübde der Ehelosigkeit und über andere ähnliche Abgeschmacktheiten in den Instituten, welche die Reformation beseitigt hatte. Der König von Navarra widmet sich der Eingezogenheit und dem Studium für drei Jahre, und beschwört gewisse „strenge Observanzen," nämlich, „während dieses Zeitraums kein Weib zu sehen," „Einen Tag in der Woche keine Nahrung anzurühren," „an allen übrigen Tagen mit Einer Mahlzeit sich zu begnügen," „nur drei Stunden in der Nacht zu schlafen und den ganzen Tag nicht einzunicken." Dringende Staatsangelegenheiten zwingen aber zu einer Zusammenkunft des Königs von Navarra mit der Tochter des französischen Königs und ihrem Gefolge; und alle jene Gelübde lösen sich beim Anblick weiblicher Schönheit in Nichts auf. Biron, der Witzbold des Stückes, erklärt den zwingenden Beweggrund dieses heilsamen Meineides, indem er in der dritten Scene des dritten Aktes sagt:

„Meer ebbt und fluthet, Winterluft erwarmt;
Jung Blut ist folgsam noch dem Urgebot.
Nie tilgen wir den Zweck, weshalb wir sind;
Natürlich geh'n die Eid' uns in den Wind."

Dieselbe Moral wird in „Maaß für Maaß" noch kräftiger eingeschärft. Der Leser, welcher den Fortschritt des Dichters und zugleich den nämlichen Geist in beiden Werken erkennen will, wird daher, wie Herr Heraud bemerkt, gut thun, beide Stücke mit einander zu vergleichen. In „Maaß für Maaß" hat der Dichter den Studirenden abgelegt und den Staatsmann sprechen lassen. Das Charakteristische der Elisabethischen Periode finden wir jedoch am besten in „Verlorne Liebesmühe" ausgedrückt, weil dies Charakteristische das Ergebniß eines zum Theil durch die Kanzel und das Katheder, und zum Theil durch die Presse bewirkten Erziehungsprocesses war. Demgemäß werden der Schulmeister und der Pfarrer in das Stück eingeführt und einem ununterrichteten, bezeichnungsvoll „Dümmlich" genannten Constabler gegenübergestellt. Das Zusammenkommen so entgegengesetzter Charaktere auf dem nämlichen Boden dient ohne Zweifel absichtlich dazu, das Uebergangsstadium anzuzeigen, in welchem sich die damalige Zeit befand. In Verbindung hiermit steht die in diesem Drama herrschende Ausdrucksweise — die Schönrednerei und die Wortklauberei, in welche Gebildete und Ungebildete gleich sehr verfallen. Auch hier spielt der Dichter den Kritiker, indem er uns in der Person seines pedantischen Schulmeisters sagt, daß „alles Dies einen tollen, umherschweifenden, mit Formen, Figuren, Objecten, Ideen, Vorstellungen, Regungen und Revolutionen angefüllten Geist verräth, dessen Inhalt im Bauche des Gedächtnisses erzeugt, im Schooß der pia mater genährt und bei reifender Gelegenheit abgesetzt wird." Die unwissenden gemeinen Leute ahmen den Vornehmeren durch falsche Anwendung der gebräuchlichen fashionablen Redensarten auf „abscheuliche" Weise nach. Diese Menschenklasse vertreten der närrische Spanier „Armado," sein Page „Motte" und der Clown „Schädel." Alle „ziehen den Faden ihrer Redseligkeit feiner aus, als die Wolle ihrer Gedanken verträgt." Das Nämliche gilt, wie Herr Heraud sagt, von dem in Rede stehenden Drama selber, das kaum eine inhaltsvolle Handlung hat, sondern einen Ueberfluß an Wortgeziere; das ganze Stück ist „ein Spiel mit Worten." Dennoch hat der Dichter, durch einige Stellen von poetischer Schönheit, durch vereinzelte Sinnsprüche und durch andere feine Kunstgriffe, dem denkenden Leser angedeutet, daß über alles jenes Negative, über alle jene Sonderbarkeiten ein positives Princip, der Geist des Zeitalters, übergreift, wodurch die Vorsehung, trotz aller Verkehrtheit menschlichen Thuns, die Welt in fortschreitender Geistesentwickelung zu einem „auf's Innigste zu wünschenden Ziele" führt.

Das uns hier beschäftigende, gewissermaßen von Aristophanischem Geist beseelte Lustspiel ist von Sha-

kespeare auch nicht ohne einen Ersatz des Chors gelassen worden. Es ist der witzige Biron, der die Stelle des Chors vertritt. Seine Pfeile sind jedoch nicht gegen die Schönrednerei der Zeit, sondern gegen den versuchten Asketismus gerichtet, welchen der Fortgang und die Katastrophe des Dramas zu Schanden zu machen die Bestimmung haben. Schon in der ersten Scene des ersten Aktes erklärt er dem Könige, daß durch die von demselben vorgeschlagene Lebensweise das Wissen wenig gefördert werde. In der dritten Scene des dritten Aktes aber weist er den König und dessen Nachahmer darauf hin, daß sie durch einsames Grübeln nicht zu solcher Geistesentwickelung gekommen sein würden, wie diese Personen durch den Umgang mit schönen Frauen schnell erlangt haben. „Liebe, aus Weiberaugen erst gelernt," sagt er — „lebe nicht eingemauert im Gehirn; nein, mit der Aufregung aller Elemente renne sie gedankenschnell durch jede Kraft und verdoppele jede Kraft; des Weibes, stets noch Brennebeisches Feuer ausstrahlende Augen seien ihm Weisheitsquell, Bücher, Künste, Hochschulen." „Darum" — fährt er fort — „laßt uns unsere Eide aufgeben, damit wir uns selber finden; sonst geben wir uns selber auf, um unsere Eide zu halten. Es ist Religion, so meineidig zu sein."

In diesen Aeußerungen Biron's ist, wie Herr Heraud hervorhebt, eine Rechtfertigung für Luther's Brechen seiner Gelübde enthalten. Der wahre Geist der Reformation beseelt das Drama, in welchem diese Aeußerungen vorkommen. Statt der Bestalin, wird das Weib auf den Thron gesetzt.

Der sich in „Verlorne Liebesmühe" offenbarende protestantische Geist Shakespeare's hat jedoch dessen dramatische Unparteilichkeit nicht beeinträchtigt; der Dichter hebt sowohl an der neuen Gelehrsamkeit, wie am alten Asketismus das Lächerliche hervor.

Ueber die Composition unseres Dramas äußert sich Herr Heraud folgendermaßen: „Diese Composition kann, gehörig betrachtet, dazu dienen, viele irrige Meinungen in Betreff der Geisteseigenschaften zu beseitigen, die dazu nöthig sind, daß ein Mensch zum dramatischen Dichter wird. Vor allen Dingen finden wir in diesem Lustspiel ein zuversichtliches Vertrauen des Verfassers desselben auf die Dichterkraft. Hier ist keine anderweitig gegebene Handlung, keine entlehnte Geschichte; vielmehr sind sogar die Materialien des Stückes aus des Dichters eigenem Geiste geschaffen; er traut nicht auf eine vorgefundene Fabel, sondern auf seinen eigenen Witz und auf seine eigene Phantasie. Die Logik des Witzes und dichterische Gedanken sind die Zwillingsfactoren des Stückes. Um dem Stoffe Form zu geben, kommen dann der Orthograph, der Grammatiker, der Philosoph und der Student hinzu. Das Gespräch dieser Personen stellt sich als eine Gelehrtenwerkstätte dar, wo Phrasen für Gedanken ausgegeben werden, und wortreiche Uebertreibungen für Humor angenommen werden müssen. Die Schnelligkeit oder Verwickeltheit der Handlung, oder das Interesse der Geschichte ist nicht Dasjenige, worauf der Dichter sich verläßt — dies Alles würde dem Geist, Plan und Zweck des Werkes fremd gewesen sein — sondern durch Regsamkeit des Denkens und durch verständige Gedankenverbindung sucht der Dichter zu wirken. Er hatte den Glauben, daß mit diesen Mitteln ein wirksames Lustspiel hervorgebracht werden könne; und so geschah es. Auch äußerliche Materialien sind dabei ohne Zweifel benutzt worden — nämlich die den verschiedenen Personen des Dramas zu Grunde liegenden Beobachtungen von Charakteren. Diese sind zum Theil so, wie eine Landstadt und eines Schulknaben Erfahrung sie darbieten mochten — der Pfarrer, der Schulmeister und Armado. In Bojet und Biron erkennen wir jedoch Rollen, die eines Hofmannes Bekanntschaft mit höfischen Dingen und einen gewissen Umfang von Weltkenntniß erfordern; während wir in „Schädel," „Motte" und „Dümmlich" eine, in den reiferen Erzeugnissen des Dichters kaum übertroffene dramatische Kunst wahrnehmen. So frühzeitig hatte Shakespeare jenes Gesetz dramatischer Composition erkannt, nach welchem das Höchste, durch Vermittelung solcher Charaktere, wie der Narr im „Lear," dem gewöhnlichsten Verstande nahe zu bringen war. Das wahrscheinlich schon im vierundzwanzigsten Lebensjahre Shakespeare's entstandene Lustspiel ist ein merkwürdig ausgearbeiteter dichterischer Organismus, wie man an der Weise entdeckt, in welcher der vierte und der fünfte Akt ausgeführt sind, und an den Kunstgriffen, durch welche die verschiedenen Entdeckungen vorbereitet werden. Vier Liebhaber und vier Damen fallen die Bühne und machen eine, die Grenzen geduldiger Aufmerksamkeit überschreitende Entwickelung nothig. Eine weitere Oekonomie lernte Shakespeare im Verlauf seiner dramatischen Praxis, während er zugleich den Vortheil erkannte, seinen selbstgeschaffenen geistigen Gebilden eine geschichtliche oder romantische Handlung, so zu sagen, als eine passende Verkörperung hinzuzufügen. Aber es war die Seele, welche den Körper formte, nicht der Körper, welcher der Seele Gesetze vorschrieb.

In „Verlorne Liebesmühe" sind die Bestrebungen

nach Charakteristrung erfolgreicher, als in den vorangegangenen Stücken. Nun aber bringt der Dichter ein Drama hervor, in welchem der Charakter Alles in Allem ist, nämlich das Trauerspiel

4. „Hamlet"

(1588)

dessen erster Entwurf, wie schon bemerkt, mit dem zuletzt genannten Lustspiel in Einem und demselben Jahre geschrieben ist. In diesem Trauerspiel macht sich der Einfluß bemerklich, welchen der dramatische Dichter Thomas Kyd durch seine „Spanische Tragödie" auf Shakespeare gehabt hat. Kyd verräth in jenem seinem Werke eine Vorliebe für Einführung von Geistern — für das Hülfsmittel eines, in einem Drama vorkommenden, die Katastrophe herbeiführenden Schauspiels, und — für einen, die ganze Handlung beherrschenden, selbst den geringsten Einzelnheiten der Dichtung die Farbe seiner persönlichen Gefühle mittheilenden Hauptcharakter. Alles dies findet sich bekanntlich in Shakespeare's Trauerspiel „Hamlet" wieder. Des dänischen Prinzen „Gedankenblässe" ist dazu gemacht, jedem Dinge gleichfalls die Farbe seines Tiefsinns zu verleihen. Wie Kyd's Hieronimo, wird auch Hamlet scheinbar toll.

Entweder durch Kyd, oder durch eigenes Sinnen war jetzt Shakespeare zur Erkenntniß der Weise gelangt, wie in einem Drama alle Charaktere Einem einzigen unterzuordnen sind, und Ein Gefühl über die ganze Entwickelung des Stückes zu verbreiten ist. Demgemäß finden wir sogar im Bau des ersten Shakespearischen Trauerspiels eine durchgehende Harmonie, welche, mitten in großer Mannigfaltigkeit, eine merkwürdige Einheit hervorbringt und dies Stück zu einem der bestgebauten Dramen macht. — In wie hohem Grade Shakespeare die rohen Materialien der sagenhaften Geschichte von Hamlet künstlerisch verarbeitet hat, ist schon vor Herrn Heraud nachgewiesen worden. Ueber diesen Punkt können wir daher ohne Weiteres hinweggehen.

Shakespeare hatte sich jetzt der Kunst des organischen Gestaltens in dramatischen Erzeugnissen bemeistert. In „Verlorne Liebesmühe" und in „Hamlet" haben wir eine mehr oder weniger gelungene Probe von solcher Kunst vor uns. Um aber zu vollkommener Fertigkeit in dieser Kunst zu gelangen, dazu bedurfte der Dichter noch fernerer Uebung. Solche Fertigkeit beginnt in seinem nächstfolgenden, wahrscheinlich im Jahre 1590 geschriebenen Lustspiel

5. „Ende gut, Alles gut"

(1590)

sichtbar zu werden. Der Ton dieses Dramas wird durch dessen Hauptcharakter, Helena, bestimmt, die, um den Gatten ihrer Wahl zu erlangen, vermöge ihrer Geistesstärke den größten Schwierigkeiten und Gefahren Trotz bietet und das Ziel ihres Strebens erreicht. Alle die anderen Charaktere sind ihr untergeordnet. Doch ist in dies Stück zugleich ein komisches Element eingeführt, welches — unabhängig und unterschieden von dem allgemeinen Plan, wiewohl geschickt mit demselben verbunden — auch eine ihm eigene Kraft besitzt. Der Dichter hatte im „Hamlet" den Wunsch offenbart, durch eine derartige Beimischung seinen Stücken Licht zu geben, und durch seine Erfindung solcher Charaktere, wie die beiden Todtengräber und der eitle junge Osric, eine Fähigkeit zu dieser Beimischung gezeigt. Er ahmt solche Rollen nicht mehr nach dem Muster des „Alten Lasters" nach, das er in einen Clown oder humoristischen Bedienten verwandelte; sondern er schafft aus seinem eigenen Geiste individuelle Bilder und verkörpert sie in Materialien, die aus seiner eigenen reichen Erfahrung geschöpft sind. Das nämliche Verfahren der dichterischen Organisirung, welches solchen individuellen Charakteren zu Grunde liegt, herrscht aber auch in der Organisation des Lustspiels als eines Ganzen.

Helena, die Heldin dieses Dramas, stellt ein Beispiel dar von einer, die Umstände anders gestaltenden und einen Charakter ausbildenden Willenskraft. Ihre Lage zu Anfang des Stückes ist der Lage Hamlet's ähnlich. Sie ist, scheinbar wegen ihres Vaters, in Kummer, — in Wahrheit aber wegen Desjenigen, den sie zum Liebhaber haben möchte, in Angst. Die Gräfin, unter deren Obhut sie steht, vertritt in einigen Beziehungen die Stelle des Polonius: sie giebt ihrem Sohne bei seiner Abreise ähnliche Rathschläge, wie die, welche der Vater des Laertes diesem seinem Sohne unter ähnlichen Umständen einschärft.

So sehen wir, wenn einmal die richtige Ordnung in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Dramen Shakespeare's entdeckt ist, die Entwickelung des Dichters allmälig und stufenweise von Drama zu Drama fortschreiten.

In anderen Beziehungen, als in Bezug auf ihre anfängliche Lage, ist Helena das gerade Gegentheil Hamlet's; sie handelt, wo er denkt. In diesem Contrast fand der Dichter Erleichterung, indem er auf sein erstes Trauerspiel seine Komödie „Ende gut, Alles gut" unmittelbar folgen ließ. Hierin entdecken

wir sowohl den Beweggrund wie die Methode seines Schaffens, in Hinsicht auf das schöne Drama, dessen Betrachtung wir jetzt begonnen haben.

Shakespeare gestattet seiner Helena Etwas, das er bei Ophelia als unzulässig bezeichnet hatte, nämlich, einen „außerhalb ihrer Sphäre Stehenden“ zu lieben. Sie wagt, was Ophelia nicht wagen konnte. In jeder Beziehung ist sie das Gegentheil Ophelia's, — eigenwillig und voll von Selbstvertrauen. Das Bezaubernde Helena's liegt in der Entschlossenheit ihres Charakters, der sich über conventionelle Moral oder Tas, was wir Sitten zu nennen pflegen, in die reine und poetische Region transcendenter Moral erhebt, in welcher allein die erhabenen Tugenden leben können. Demzufolge ist Helena nicht sehr wählerisch in den Gegenständen ihrer Unterhaltung und spricht sie mit dem feigen Parolles in etwas derben Ausdrücken über Jungfernschaft; wenigstens duldet sie an ihm ohne Verweis Rohheiten. Was thut Das? Sie ist einer von ihres Dichters Anwalten für Ehe gegen Ehelosigkeit, und wird durch die von ihr vertheidigte Sache geheiligt. „Jungfernschaft mordet sich selber und sollte an der Heerstraße begraben werden, fern von geweihten Plätzen, als eine verzweifelte Frevlerin an der Natur.“ — Genau die Sprache und Lehre der Shakespeare'schen Sonette. — Helena möchte ihre Jungfernschaft gern an Bertram verlieren, muß aber die rechte Zeit dazu abwarten. So kühn zeichnet der Dichter ihren Seelenzustand, im Vertrauen darauf, daß die scheinbare Rohheit durch die Reinheit der Sache entschuldigt wird. Das Nackte in der Kunst mag beschränkten oder niedriggesinnten Menschen anstößig sein: der freie Geist aber liebt die Natur, wie Gott sie geschaffen hat.

Der nämliche Ton wird später in einem Gespräch zwischen der Gräfin und dem Clown fortgesetzt: denn Shakespeare hatte die Kunst gelernt, dem ganzen Stück die Farbe eines vorherrschenden Gefühls oder Gedankens zu geben und jeden seiner Charaktere nacheinander hierzu beitragen zu lassen. Demgemäß sagt der Clown: „Wenn Männer sich begnügten, zu sein, was sie sind, so wäre keine Gefahr im Ehestande; denn der junge Charbon, der Puritaner, und der alte Poysam, der Papist, wie weit ihre Herzen in der Religion auch auseinandergehen, ihre Köpfe sind doch eins; sie können mit den Hörnern so gut zusammenstoßen, wie irgend ein Hirsch vom Rudel.“

Auch die Gräfin ist von dem liberalen Geiste durchdrungen, welcher das ganze Stück belebt. Weit entfernt, die Gluth der Leidenschaft Helena's übel aufzunehmen, behandelt sie diese Leidenschaft, als ein heiliges Erzeugniß eines natürlichen Wunsches, mit geziemender Achtung, und erweist sich der Liebe Helena's so förderlich, wie sie vermag. — So verläuft sich im Stück Alles, wie in einer Erzählung der Heiligen Schrift; in der That wird daselbst die Heilige Schrift mehr als einmal angeführt. Die Bibel hat zum Portrait Helena's einen guten Beitrag geliefert. Aus den Blättern dieses Buches hat Shakespeare Viel für seine Kunst gelernt.

Der Charakter des Parolles ist eines von den blos aus des Dichters Kopfe entsprungenen Geschöpfen, durch welche er seine komischen Nebenhandlungen zu verstärken pflegte, indem er dieselben mit einer Centralfigur versah. „Lügnerisch,“ „närrisch“ und „feige“ sind die charakteristischen Eigenschaften dieses eitlen und prahlerischen Wichtes, der von einem falschen guten Ruf leben möchte. Er ist zu einem Schirm für Bertram bestimmt, so daß die Fehler des jungen Edelmanns auf Rechnung dieser schlechten Gesellschaft gesetzt werden mögen, und daß die Entdeckung der Feigheit dieses Gefährten zum Wendepunkt der eigenen Bekehrung des Grafen gemacht werden kann. Dies ist aber nur Einer der in der bewunderungswürdigen Ausführung dieses Dramas zu beachtenden Punkte. Der Bau desselben ist so leicht, wächst so aus dem Geiste der handelnden Personen hervor, daß das Ganze ein verwirklichtes Ideal genannt werden kann.

Als Shakespeare sein Lustspiel „Ende gut, Alles gut“ dichtete, hatte er seinen Styl völlig ausgebildet. Dies Drama ist schön und mit durchaus männlicher Kraft geschrieben. — Auch hatte er sich als einen mit genügender altklassischer Gelehrsamkeit ausgestatteten, mit der volksthümlichen Literatur bekannten, in den Romanen seiner Zeit belesenen, und zu beträchtlicher Weltkenntniß gelangten Mann erwiesen. Etwas aber hatte er noch nicht gezeigt, nämlich, wie die Kraft, der Einfluß und die Folgen kolossaler Leidenschaft, — wie alles Dies in einem meisterhaften Drama dargestellt werden könnte. An die Lösung dieser Aufgabe machte er sich nun in dem Trauerspiel

6. „Romeo und Julia.“

(1591.)

Nach einer, in Bezug auf ein Erdbeben im Jahre 1580 im Stück gemachten Angabe muß man die Entstehung desselben in das Jahr 1591 setzen. Brooke's vortreffliches Gedicht über den nämlichen Gegenstand bildete ohne allen Zweifel die Hauptgrundlage für Shakespeare's zweites Trauerspiel. Einige zweifel-

hafte Punkte in diesem Drama werden in Brooke's Gedicht aufgeklärt. Ein Beispiel hiervon erlauben wir uns mitzutheilen. Jedem Leser des Dramas muß aufgefallen sein, daß sowohl Romeo's, wie Julia's gewaltiges Jammern über seine Verbannung aus Verona der gehörigen Begründung zu entbehren scheinen. Man kann fragen: Warum hätte denn nicht Julia mit Romeo zugleich fortgehen und dadurch die spätern Uebel verhindern können, welche blos aus der scheinbar unnöthigen Trennung der Liebenden entsprangen? Diese Lücke wird in Brooke's Gedicht ausgefüllt. Tadelnd bittet Julia ihren Geliebten um die Erlaubniß, seine Gefährtin in der Verbannung sein zu dürfen. Er aber giebt ihr die Gründe an, warum dies nicht stattfinden könne; nach seiner Meinung würde die gemeinsame Flucht mißlingen, Julia's Vater würde sie beide auf's Aeußerste verfolgen; gefangen, würde er, Romeo, als Entführer, sie als unbedachtsames Kind, er als Schänder, sie als geschändetes Mädchen grausam bestraft werden. — Diese Gründe sich zu denken, hat Shakespeare der Einbildungskraft seiner Zuhörer, oder vielleicht ihrem Gedächtniß überlassen.

Aber, wie bei seinen früheren dramatischen Erzeugnissen, so auch bei „Romeo und Julia" behielt sich Shakespeare das Recht vor, ein komisches Geschöpf zur Erleichterung der Wucht der ursprünglichen Geschichte einzuführen. Zu diesem Behufe ist Mercutio vielleicht des Dichters beste Schöpfung. In der That stellt sich in dieser Gestalt Leben in seiner höchsten Form, in der Form wirklicher Individualität dar. Wenn Gedichte überhaupt und Dramen insbesondere je nach dem Grade des in ihnen vorhandenen Lebens leben, so ist diese Eine Rolle lebenskräftig genug, um das Ganze zu beleben. Niemand denkt an Romeo, ohne ihm Mercutio, die Seele eines großen Theiles der ersten Hälfte jenes Ganzen, zuzugesellen. Mercutio ist es, der den dürren Vorfällen der ersten Scenen Leben verleiht. Shakespeare hat allen Reichthum seines Genies auf ihn ausgeschüttet. Vieles von Dem, was Romeo und Julia sagen, ist aus Brooke's Gedicht entlehnt; Mercutio aber verdankt der Begeisterung Shakespeare's seine Phantasie, seine Tapferkeit und seinen Witz, in der That, Alles, außer seinem Namen. Das entschlossene Wollen der beiden Liebenden ist im Gedicht ebenso kräftig gezeichnet, wie im Drama. Dieselbe charakteristische Eigenschaft, in anderer Gestalt, ist in jenem ihrem tapferen jungen Freunde dargestellt, dessen Ermordung dem Romeo einen Beweggrund zum Angriff auf Tybalt giebt. Wie fein dies Alles erdacht, und wie geschickt es als ein Element der dramatischen Entwickelung eingeführt ist, das können am besten Diejenigen erkennen, welche in dramatischer Composition einige Erfahrung besitzen.

Das fernere Verdienst Shakespeare's bei seinem zweiten Trauerspiele besteht in der Eleganz seines Stils, vermittelst dessen das Grobe oder Rohe in der Sprache des Gedichts im Drama dermaßen verfeinert wurde, daß der neueste englische Dichter die Reinheit und Zartheit der Ausdrucksweise des Dramas zu übertreffen, kaum im Stande gewesen sein würde.

Hier schließen wir unseren Bericht über denjenigen Theil der vorliegenden „Biologie," in welchem der Verfasser die concrete Nothwendigkeit darin nachzuweisen sucht, daß Shakespeare's dramatisches Genie, in Einklang mit dessen persönlichem Leben, gerade von diesem bestimmten Drama aus, in dieser bestimmten Ordnung, gerade zu diesen bestimmten anderen Dramen hin, sich während der Zeit entwickelt habe, welche Herr Herand als die „elementare" Periode des dramatischen Schaffens Shakespeare's bezeichnet. Dem Verfasser in die ferneren Abschnitte seiner höchst interessanten Schrift zu folgen, mußten wir uns für jetzt versagen. Das von uns Mitgetheilte wird jedoch genügen, unseren Lesern ein klares Verständniß der eigenthümlichen Bedeutung dieser neuesten englischen Schrift über Shakespeare zu ermöglichen. Zu diesem Zwecke sind wir genöthigt gewesen, Herrn Herand meistentheils mit seinen eigenen Worten ausführlich sprechen zu lassen. Ihn durch Zwischenbemerkungen zu unterbrechen, haben wir uns aus dem doppelten Grunde nicht erlauben wollen, — erstens, weil die Klarheit seiner Darstellung dadurch gelitten haben würde, — und zweitens, weil wir den uns in diesen Blättern zugestandenen Raum nicht überschreiten durften.

Es bleibt uns nur noch übrig, den lebhaften Wunsch auszusprechen, daß das in Rede stehende gediegene englische Buch bald einen gehörig befähigten Uebersetzer in's Deutsche finden möge.

Redaction.

Noch eine Bemerkung über die in diesen Blättern schon besprochene Stelle in Göthe's „Clavigo."

Die ästhetische Kritik hat nicht die Pflicht, mit Aufklärung der fraglichen Stelle sich abzumühen, sondern ist vielmehr ebenso berechtigt wie verpflichtet, den in Rede stehenden poetischen gordischen Knoten mit dem Schwerte des Geistes zu zerhauen, das heißt, das nicht Angehörige jener Stelle nachzuweisen, sie kritisch zu vernichten.

Zuvörderst muß bemerkt werden, daß dramatische Dichtungen am Allerwenigsten der passende Ort für Neuerungen sind, die auch dem wissenschaftlich Gebildeten Rätsel darbieten. Zum Rätselauflösen taugt die wünschenswerthe Kürzlichkeit des Fortschreitens der dramatischen Handlung aus mehr Zeit, noch Lust.

Ohne Zweifel kann — wie der geehrte Herausgeber dieser Zeitschrift schon erinnert hat — der von Carlos gemeinte „Erste unter den Menschen" täglich sein anderer Zeitgenosse derselben sein sollen, als Friedrich der Große. Daher drängt sich jedoch sogleich die Frage auf, wie der sichtlich katholische Spanier Carlos dazu gekommen sein soll, in der Nähe und an der Seite des durch und durch protestantischen preußischen Heldenkönigs im Kriege gegen das katholische Oesterreich zu stehen. Abgesehen aber von dieser Vorfrage, wird doch durch den ohne Zusatz angeführten Umstand, daß Carlos „dabei war," als diesem Helden angeblich „Angsttropfen auf dem Gesicht standen," für sich allein noch ganz und gar Dasjenige nicht bewiesen, was durch diesen Umstand bewiesen werden soll, nämlich die Tüchtigkeit des Carlos, dem kühnen Franzosen Beaumarchais gegenüber mit großer Energie zu verfahren; möglicherweise könnte ja dem, im Drama durch persönlichen Muth eben nicht glänzenden Spanier Carlos während jenes seines „Dabeiseins" vor Angst sogar etwas noch viel Unästhetischeres begegnet sein, als das Schwitzen der Stirn. Mindestens hätte also Carlos zum Beweise seiner vermeintlichen außerordentlichen Energie behaupten müssen, Er, für seine Person, sei bei der „Angst" des „Ersten unter den Menschen" kaltblutig geblieben. Sagte er dies aber, so würde er in Bezug auf persönlichen Muth deutlicht sich selber noch über den „Ersten unter den Menschen" zu stellen und somit eine zu seinem Charakter nicht nothwendig gehörende Prahlerei zu begehen scheinen, die äußerst unpassend wäre, da ihm — einem höchstens fünfundzwanzigjährigen,* daher schon aus diesem Grunde anbefehlenden Ausländer — bei der fraglichen Gelegenheit das Kaltblütigbleiben unvergleichlich leichter hat sein können, als dem wahrscheinlich eine schwere Niederlage erleidenden Oberfeldherrn und Könige. Indem Carlos die Scylla solcher Prahlerei ziemlich vermeidet, geräth er indeß, wie schon bemerkt, in die Charybdis einer, das zu Beweisende durchaus nicht beweisenden Erzählung eines für sich allein nichtssagenden Umstandes. Jedenfalls hat daher Göthe seinem Carlos etwas Ungehöriges in den Mund gelegt. Vor dergleichen Fehlern besonders dramatische Dichter zu warnen, ist der Zweck dieser Zeilen gewesen.

*) Im Drama ist Carlos 25 Jahr alt.

Sommer.

Streifzüge im Gebiete des Schauspiels.

Von E. Gerber.

V.

Die Wahrheit in der Darstellung.

Die Wahrheit in der Darstellung besitzt die unverwüstliche Kraft, die Wirksamkeit eines ganzen Künstlerlebens zu stützen, zu beleben und das nachhaltigste Interesse in uns hervorzurufen.

Wenn alle dramatischen Autoritäten darüber einig sind, daß der Schauspieler „wahr" sein soll, so hat aber die theatralische Wahrheit ihre Grenzen, denn die Mission der Kunst ist, die Liebe zum Schönen einzuflößen. Der Schauspieler wird auf seiner Hut sein müssen, daß er nicht „zu wahr sei." Es giebt moralische, wie physische Nachtheiten, die man gern vor sich selber verhüllt, wie möchte man sie also vor den Augen einer vielköpfigen Masse aufdecken wollen? Die Schranke der auf der Bühne dargestellten Realität des Lebens

bestimmt nur das Zartgefühl des Publicums und die Geschicklichkeit des Schauspielers. Die Uebertreibung in Allem ist ein Fehler: die zu lustige Fröhlichkeit wird traurig und das Heulen der Wuth, des Zorngezisches u. s. f. kann zur Heiterkeit stimmen; die Fratze veranschaulicht nicht das Komische, die Gespreiztheit nicht das Edle, und physische Verrenkungen erzeugen niemals den Ausdruck wahrer Seelenschmerzen.

Aller Adel, alle Hoheit und Würde, nicht dem darzustellenden Charakter entsprechend, wird Gespreiztheit oder Ziererei. Alle Affectation kann uns kein Mitgefühl, keine Thräne entlocken, aber der wahr empfindende Schauspieler, des Künstlers zartbesaitetes Herz ruft durch eine leise Bebung des Tones Beides hervor. Von allen Eindrücken auf das Gemüth des Menschen ist der sanfte Schmerz eines unglücklich Liebenden der rührendste. Der Mensch bringt den Keim dieser, für das Glück des Lebens so wesentlichen Leidenschaft mit auf die Welt, darum auch sein immer reges Mitgefühl für Alle, die durch Liebe leiden. Diese Leidenschaft, schön und wahr empfunden und ausgesprochen, zeigt sich deshalb auf der Bühne als die wirksamste, denn die Liebe allein überragt alle übrigen Leidenschaften an Adel, Gluth und Kraft. Rede, Ton, Bewegung u. s. w. alles kann hier dem geringsten Dinge eine stets neue Entfaltung, einen ungeahnten Reiz und ein erhöhtes Dasein verleihen. Die Feinheit des Verstandes kann wohl viele zarte Empfindungen anregen, tausend Nüancen unter einander mischen, entwickeln und sie vor dem Publicum künstlerisch versinnlichen, allein die Schönheit, aller Geistesreichthum und Unterricht reichen nicht aus, wenn die Grundeigenschaft: das Gefühl, mangelt. Und beim Schauspieler ist dieses nothwendig, objectiv und subjectiv zugleich: er soll fühlen und seine Gefühle wiedergeben. Dieses Gefühl, um uns wahrhaft zu rühren, zu erschrecken oder zu begeistern, muß aus der Tiefe des Herzens strömen und die große Schwierigkeit besteht nur in der „Regelung" desselben, damit es ohne Uebertreibung zur Erscheinung komme. Auf der Bühne kann nichts unsichtbar bleiben, nichts sich verstecken. Wie die wahre Größe einer Darstellung an der Wiedergabe des vom Dichter gezeichneten Charakters sich bemessen läßt, ebenso muß der ächte Schauspieler, ein Nachahmer der Natur, alle Gefühle nach Belieben in sich erzeugen können. Auf welchem Wege vermöchte er denn sonst in die Seele seiner Zuschauer und Zuhörer zu dringen?

Es giebt mitunter Darsteller und Darstellerinnen, die so empfindsam spielen, daß sie im Trauer- oder Schauspiel für ihre eigene Rechnung seufzen und weinen. Das ist offenbar Unwissenheit, Unachtsamkeit, Trägheit der Seele, und hauptsächlich ein Fehler Derjenigen, die sich zwar nicht ohne Talent, dagegen mit zu viel Leidenschaftlichkeit und zu wenig Verstand auf die Bretter stellen.

Der Künstler soll der Dichtung alle nur mögliche Wahrscheinlichkeit geben können, und hat er die innere und äußere Fähigkeit dazu, so hat er das unschätzbare Geheimniß entsiegelt, welches man die „Wahrheit der theatralischen Darstellung" nennt; d. h. den Zusammenfluß von Wahrscheinlichkeiten, die sich der höchsten Stufe der Wirklichkeit nähern, wobei gleichsam der Zuschauer glauben muß, daß er von einer wahren Begebenheit Zeuge sei.

Es geht längst die allgemeine Klage, daß die wahren verwandlungsfähigen Schauspieler sehr selten geworden, das „Inderrollesein" sich immer mehr verliert, und nur die Subjectivität des dramatischen Künstlers, freilich oft in großartiger Einseitigkeit, in den Vorgrund tritt. Das Verläugnen der eigenen Persönlichkeit erfordert selbstverständlich stets eine Fülle von schöpferischer Gestaltungskraft und welche unheilvolle Macht dieselbe auf stark empfindende Seelen auszuüben im Stande ist, beweise nachstehendes Beispiel, dessen Ausgang aber jedem Schauspieler erspart bleiben möge. Ein englischer Schauspieler, Namens Bond, war von den Schönheiten des Voltaire'schen Trauerspiels „Zaire" auf's Tiefste durchdrungen. Er ließ es von einem der besten Dichter übersetzen, und da verschiedene Kabalen die öffentliche Vorstellung verzögerten, so miethete er den großen Saal von York Buddings, um es mit einigen Freunden daselbst aufzuführen. Er hatte die Rolle des Lusignan übernommen, in der auch Conrad Eckhof unübertroffen gewesen sein soll, und den ganzen Gewinn der Vorstellung dem Uebersetzer abgetreten. Als Lusignan erschien, wurden alle Herzen schon bei dem bloßen Anblick dieses ehrwürdigen Greises bewegt; doch er selbst war es weit mehr als alle andern. Er überließ sich der Stärke seiner Einbildung und der Wahrheit seiner Empfindungen so sehr, daß es seine Kräfte überstieg: Er stürzte, in dem Augenblicke der Erkennung seiner Tochter, leblos zurück. Jedermann glaubte, dies sei nur Theaterspiel, und bewunderte die Kunst, mit welcher er die Natur so treu und edel nachbildete. Der ohnmächtige Greis schlug noch einen Augenblick die Augen auf, schloß sie wieder, fiel von seinem Lehnsessel, ohne ein Wort zu sprechen, streckte die Arme aus und war nicht mehr!

Die Wahrheit der Darstellung im Komischen aufzufinden, ist schwierig, oft sogar schwieriger als im Tra-

gischen, durch das Spiel der mannichfaltigen Situationen, in die der Schauspieler gleichsam wie zufällig in seiner Rolle verwickelt wird.

Die Wahrheit der künstlerischen Darstellung hängt vom Gesicht ab, von dem mimischen und körperlichen Ausdruck der Geberden. Soll das Gesicht durch seine, den innerlichen Seelenzustand abspiegelnde Ausdrucksfähigkeit auf die Zuschauer wirken, so müssen vorzüglich die Augen, die Lippen und die Muskulatur des Hauptes Leidenschaft und Stärke besitzen; fehlt es diesen Nebenorganen an Energie und Feuer, so ist alle übrige Anstrengung unnütz und werthlos. Es muß der mimische Ausdruck auf der Bühne kräftig sein, damit derselbe von ferne deutlich wahrgenommen werde. Der „zarte" Ausdruck im Kantig, im gewöhnlichen Umgang so angenehm wie wirkungsvoll, geht auf dem Theater verloren. Jede übertriebene pantomimische Geberde thut immer das Gegentheil von dem, was sie beabsichtigen soll hervorzubringen: sie wird Karikatur. Der Schauspieler muß deshalb die Geberde, wie seinen Ton, in der vollkommensten Gewalt haben. Karikatur begeht sich gewöhnlich auf die Geberde (Gestus), Grimasse mehr auf das Mienenspiel.

Das Gesicht kann nur eine Leidenschaft auf einmal ausdrücken. Es giebt Physiognomien, die von Natur stets mit dem Schleier der Traurigkeit bedeckt sind, und andere, auf denen sich immer eine gleiche Munterkeit spiegelt. Der Natur nach können diese beiden Gesichter nur in den Rollen in Wahrheit Eindruck machen, wo die Seele und die Eigenthümlichkeit des darzustellenden Charakters derlei Physiognomien verlangen.

Der Gestus, wie das Wort, haben ihre ganz bestimmte Bedeutung; beide müssen wahr und verständlich sein, und nur durch diese Uebereinstimmung allein kann der Schauspieler alle Leidenschaften, jeden Gemüthszustand zur vollsten Erscheinung bringen. Viele Gesten sind an gewisse Leidenschaften, an gewisse Personen gebunden: sie sind also keineswegs willkürlich und nach des Schauspielers Eigenwillen und Gefallen da, sondern müssen sich so bewegen, wie Natur und Verstand sie regeln. Das Spiel der Gesten ist am geschicktesten, die Regungen des Begehrens, der Anrufung, des Verabscheuens ꝛc. auf eine ganz deutliche Weise zu verkörpern. Alle diese Elemente bedürfen einer geregelten Harmonie, nur dürfen die Kunstregeln, wie Baron sagt, das Genie nicht zum Sclaven machen. Sie verbieten, die Arme über den Kopf zu erheben; wenn aber die Leidenschaft sie darüber hinaushebt, dann sind sie dort an der rechten Stelle.

Das Mienenspiel äußert sich in dem Gemälde jener Regungen als ein entfernteres, aber immer analoges Mittel einer wahren Darstellung. Wie oft sieht man nur auf des Schauspielers Action, ohne auf ihn zu hören. Der Gestus ersetzt den Mangel der Stimme. Wenn der Ton des Künstlers oder der Künstlerin nicht aus der Innerlichkeit des Gemüths kommt, also nicht wahr, nicht natürlich anklingt, so werden auch Gesicht- und Geberdensprache zur Lüge. Jeder Mensch hat seine eigene Stimme, die ihn so unterscheidet, wie sein Gesicht; sonach ist die Stimme eines jeden Individuums einer eigenen Ausbildung, einem besonderen Studium unterworfen. Der Reiz und Klang des Organs, die dialektische, gebildete Aussprache, und die virtuose Gabe, beide durch alle Register und Wandlungen der Töne behandeln zu können, ist eine der wichtigsten Eigenschaften, die der Schauspieler besitzen muß und bildet die erste Grundlage zu einer wahren Darstellung. Er muß daher die Stimme ihrem Umfange nach berechnen, üben, befestigen und da nachhelfen, wo die Natur ihn stiefmütterlich bedacht hat. Ist nicht das kunstgebildete Organ eine schöne Figur vergessen; die seelische Behandlung desselben, verbunden mit Wohllaut und Stärke, ist geeignet, sofort beim ersten Laut die Herzen gefangen zu nehmen. Der schöne, kunstgebildete Ton der Stimme ist das einschmeichelndste und reizendste Element in der Schauspielkunst, und der Komiker sollte ebenso vorzüglich, wie der Tragiker auf dessen künstlerische Vollendung hinsteuern.

Das plötzliche unvermittelte Steigen oder Fallenlassen der Töne, das vornehmlich den Franzosen, mit Rücksicht auf ihre Sprache, eigenthümlich, und heutigen Tages sogar von hervorragenden Schauspielern, der Curiosität oder des Effectes willen, nachgeahmt wird, ist als unnatürlich und, hinsichtlich der deutschen Sprache, die zu dieser Tonspielerei viel weniger als die Frankreichs geartet, durchaus zu verwerfen.

Die Kunst, wahres Gefühl und wahre Empfindung auszudrücken, lernt man weder durch Zeichen, noch Noten; auch durch Nachäffen anderer Stimmen, das in seiner papageienhaften seelenlosen Weise uns unwiderstehlich zum Humor reizt, gelangt man nicht dahin: es ist das eine ursprüngliche Gabe der Natur. Die künstlerische Behandlung und Benutzung dieses Gottesgeschenkes zeigt uns aber erst die Stufe der Bildung, die der dramatische Künstler einzunehmen gesonnen ist.

Die Stärke und die Wahrheit in einer Darstellung offenbaren sich niemals durch das tosende Geräusch,

durch das ohne Maß und Kunstsinn hoch Aufgetragene. Nein! Der Schauspieler zerstört damit die Harmonie seines Kunstwerks ebenso, wie mit einer virtuos ausgepinselten Manier, die einmal wohl einen prickelnden Anreiz entfalten kann, bei den steten Wiederholungen aber unsere Geduld auf eine unziemliche Probe setzt. Das Erstere führt zur Coulissenreißerei, das Letztere zur Monotonie. Das Eine wird widrig, das Andere langweilig. Nur die wahre Menschendarstellung bleibt interessant und ewig neu, deren schöpferische Quelle freilich keineswegs nur aus der fortwährend verliebten Selbstbespiegelung einer schauspielerischen Persönlichkeit entspringt; denn, wie Platen sagt:

Wer selbst sich gefällt, bleibt steh'n, wo er steht;
doch wer in beständigem Fortschritt
zu bewältigen sucht und zu steigern die Kunst, nicht
scheint's, daß selbst er gefällt sich.

VI.

Ueber Charakterauffassung.

Die Auffassung und das Studium einer Rolle besteht in der physiologischen Zergliederung eines, nach Anleitung der dichterischen Schilderung, darzustellenden Charakters, und in der Auswahl der zu dieser Versinnlichung nöthigen Mittel. Wer bei innerlichem Beruf sich der Schauspielkunst zu widmen gedenkt, der prüfe zuerst diese Mittel, die aus der größeren oder minderen Fülle geistiger und körperlicher Eigenschaften erwachsen. Außer der Annehmlichkeit einer fehlerfreien Gestalt, muß dem dramatischen Darsteller ein treues Gedächtniß, ein feurigsprechendes Augenpaar, ausdrucksvolle und wandlungsfähige Gesichtszüge, ein deutliches biegsames Sprachorgan, scharfe Urtheilsgabe und ein tiefes Gefühl zur Seite stehen. Wohin die Wissenschaft, die Regel nicht reicht, da wird ihn gerade dieses Gefühl, der ureigene innere Blick, der feine Takt des Gemüthes belehren.

Die Schauspielkunst erfordert vor allen andern Künsten die meiste Beurtheilungskraft.

Ungeachtet aller Theorie, bleibt der Schauspieler doch immer auf sich selbst angewiesen; aus seiner Individualität muß die Darstellung in freier und lebendiger Auffassung hervorgehen. Die Natur bleibe die Grundlage für seine Schöpfungen. Der Dichter giebt den Stoff; die Form des Kunstwerkes überläßt er dem Künstler, dessen Hauptstudium der „Mensch" ist, und zwar die individuelle Charakteristik derjenigen Person, die durch ihn versinnlicht werden soll.

Das Auffassungsvermögen belebt und schärft vorzüglich das ernste Lesen dahin einschlagender Schriften.

Poetisches Gefühl sei dem Künstler angeboren, wie der Sinn für Charakterauffassung und Schönheit. Das Schöne allein, was sich in einer Auffassung findet, erzeugt noch nicht die Harmonie derselben. Das Schöne (Schönheitsgefühl) aber wird den bewußt schaffenden Künstler unablässig dazu anspornen, die Harmonie in seinem Kunstwerk herzustellen und aufzusuchen.

Nur großen Talenten und ausdauerndstem Fleiße gelingt es oft, das Unansehnliche des Körpers dem Zuschauer vergessen zu machen, wie es bei Lekain, Garrick, Eckhof, Iffland u. A. der Fall war. Eine widrige Gestalt aber darf sich durchaus nicht auf's Gebiet der dramatischen Darstellung wagen. Wenn bei gewissen Rollen gewisse Verunstaltungen am Platze sind, so läßt sich doch schwerlich auf eine körperliche Unförmigkeit der Ruf eines guten Schauspielers gründen. Eine große Nase, ein ungeheurer Mund, ein dicker Wanst können wohl auf einem Gauklergerüst, niemals aber auf einer Bühne Glück machen, wo wahre Künstler wahre Kunstwerke darstellen. Ein buckliger Romeo, ein hinkender Egmont wären dramatische Widersprüche, Undinge. Wer kann wohl über etwas lachen, was schmerzlich ist? Ebensowenig kann es einem Theaterhelden, dessen körperliche Mängel Mitleid erregen, jemals gelingen, das Herz eines Publicums zu ergreifen und mit Empfindung wahrhafter Rührung zu erfüllen. Freilich würde ebenso wenig eine schöne Persönlichkeit, ohne Talent, sich eines künstlerischen Vorzugs zu erfreuen haben.

Die Kunst nimmt sich nicht die rohe Natur, sondern die Kunstnatur zum Vorwurf.

Viel glücklicher sind die Frauen auf den Brettern, durch die im Allgemeinen beschränkteren Forderungen des Zuschauers, wenn sie nur mit Jugend, Schönheit und einem angenehmen Organ beschenkt erscheinen, welches letztere man von ihnen jedoch noch unerbittlicher, als von den Männern zu fordern berechtigt ist.

Es muß die Stimme und die Figur im Trauer- wie im Lustspiel der Rolle oder dem Charakter angemessen individualisirt sein. Nicht etwa, als könne ein Tragöde, auch ohne gerade eine „schöne" Figur zu besitzen, nicht etwa so interessiren. Keineswegs! Nur im Lustspiel, wo die Eigenschaften der Seele in der Kunsterscheinung mit dem wirklichen Leben so nahe verwandt sind, hier ist es dem Schauspieler mehr denn je erlaubt, und sogar zur Pflicht gemacht, alle Schwachheiten und Mängel seiner Gestalt durch die Toilette so reizend als

möglich, dem Charakter gemäß, auszuschmücken. Beim Tragöden wirkt das einzige Putzen von Bändchen, Schleifchen, sowie das Behängen von unnöthigen Ketten, Sternchen u. s. w. weibisch, lächerlich, geschmacklos.

Nicht genug, daß der Schauspieler alle Schattirten seiner Rolle fasse: er muß die wahre Art, mit welcher jede dieser Schattirten auszudrücken ist, unterscheiden. Nicht genug, daß er sich in Affekt setzen kann, er thue es auch niemals zur unrechten Zeit und nur in dem Grade, welchen die Umstände bedingen. Wir sind anzuweisen, wenn sein Ausdruck nicht verständig und genau mit der Gemüthsstimmung übereinstimmt, die er uns zeigen soll. Es ist nicht hinreichend, dem Dichter zu folgen, er muß ihm nachhelfen, unterstützen — er muß selbst zum Dichter werden. Wie wäre z. B. das überstürzend wilde Auftreten Othello's, abgesehen von dessen nationaler Race, zu begreifen, zu entschuldigen, wenn Jago's Rede und Spiel es nicht motivirte? Dieser muß daher mit wahrhaftem Kunstaufwand Othello's Eifersucht, die allerdings ohne diese Eigenschaft unbegreiflich sein würde, insoweit zu erwecken, zu nähren wissen, um dadurch über den arglos Betrogenen ein grauenvolles Verhängniß heraufzubeschwören. Wenn Jago künstlerisch dargestellt wird, alsdann werden Othello's Thaten bis zur Ermordung Desdemona's, ungeachtet sie uns mit Schauder und Entsetzen erfüllen, sogar weniger verwerflich, und nehmen für den Helden zuletzt noch unser Mitleid in Anspruch.

So äußert sich Freude, Schmerz, Laune u. s. f. bei jedem Individuum verschieden: nämlich nach dem Verhältniß des Temperaments, der Erziehung, dem Bildungsgrade, immer in Uebereinstimmung mit dem jedesmaligen Charakter der Individualität. Nach Fortlage's Auseinandersetzungen stellt sich heraus, daß z. B. die Temperamente nicht angeboren und unabänderlich, sondern gelegentliche Gemüthszustände sind, welche durch ein Zusammenwirken einer empfangenden und einer hervorbringenden Grundthätigkeit in der Seele entstehen, deren jede entweder mehr in Schlaf sinken oder mehr zur Wirksamkeit erwachen kann. Jeder Mensch hat der Anlage nach alle Temperamente, bildet aber in der Regel nur eines in sich aus, während er den übrigen, wie der Tonkünstler in entlegenen Tonarten, nebenher ausweicht. Der wahre Schauspieler freilich muß nicht allein alle Temperamente besitzen, sondern sie auch in sich ausgebildet haben, damit er sie in seinen Auffassungen, gleich einem Seelenmaler und Sittenlehrer, durch alle Scalen der Empfindung beherrschen und anschaulich machen kann.

Eine jede darzustellende Person hat eine gewisse Eigenthümlichkeit, die man den „Geist" oder den „Charakter der Rolle" nennt. In der richtigen Beurtheilung und Auffassung, was als „eigenthümlich" in einer Rolle behandelt werden muß, darin liegt das Feinste und Schwerste bei Wiedergabe eines dramatischen Vorwurfs.

Trachtet danach, äußert der Dichter-Schauspieler Molière, den ganzen Charakter eurer Rollen wohl aufzufassen, und euch zu denken, daß ihr das seid, was ihr darstellt.

Je imposanter die Gestalt eines Schauspielers ist, um so einfacher sei die Geberdensprache. Als erstes Gesetz gilt vor allen Dingen: Selbstbeherrschung. Der Krieger zeige bei jeder Handlung, wenn er geht, steht, sitzt, oder das Gesicht, die Hände, die Augen bewegt, immer einen solchen Anstand, als uns die Natur selbst lehrt. Nur das „Niedrigkomische" will schnell beweglich sein. In starken Leidenschaften müssen aber auch die heftigsten Geberden niemals Maß und Schranken überschreiten. Der kalte Held muß im Tone und in Geberden immer etwas Zurückhaltendes und Sanftes zu behalten suchen, sagt Shakespeare, selbst dann, wenn er schrecklich wird. In dem Schau- und Lustspiel der edleren Gattung mäßigen die Personen von Bildung den Geberdenausdruck, denn die Leidenschaften erscheinen hier nie so stark und heterogen, als im Niedrigkomischen, der Posse. Bei Personen von Bildung, wenn diese auch ebenso lebhaft empfinden, als andere minder gebildete, wird man bemerken, daß ihre Erziehung, ihre Bildung, sich stets in Ton und Geberden, sowie durch eine gewisse Zurückhaltung verräth. Das Trauerspiel faßt daher noch weniger Geberdensprache zu, weil der Held so hoch über dem Mann von Bildung steht, als dieser über dem angebildeten.

Junge, unerfahrene Schauspieler, noch von „Sturm und Drang" erfüllt, wollen in ihrem brausenden Feuer gern Alles auf einmal geben, die hochgehenden Gefühle und Empfindungen schlagen wie Wellen wildkreuzend durcheinander, und machen sich daher durch ihre Regellosigkeit unverständlich: der Hörer und Zuschauer kommt bei ihnen nicht zur Besinnung, zum Genuß. Sie wollen im bestügelten Siegeslauf den Beifall der Menge fast erzwingen, stürmen gleich von vorn herein all' ihre Kraft unhaushälterisch aus, so daß sie am Ende ihrer Rolle, abgespannt und ermattet, Harmonie und Totaleindruck ihres Spiels verfehlen. Sie ergreifen, schrecken, und — rühren auch wohl stellenweise, hat sich der Zuschauer aber von seiner etwaigen Erschütterung erholt, dann zuckt vielleicht ein

leises Lächeln in deſſen Antlitz über das polternde, tobende, wolkenſprechende — Nichts.

Der gebildete Schauſpieler kennt ſeine natürlichen oder durch Fleiß errungenen Eigenſchaften ihrem Werthe nach ganz genau, und weiß ſie mit Bewußtſein zur Anwendung zu bringen und ſie ſeinem Zweck gemäß zu behandeln. Seine Auffaſſung iſt ſcharfſinnig darauf hingerichtet, jede Rolle, alle Situationen ſeines Vorwurfes, vom Mittelpunkt aus in die richtige Licht- und Schattenſeite zu ſtellen, damit das Kunſtwerk in ſeiner Totalität vollkommen aufgefaßt erſcheint. Nicht der überſchwengliche Kraftaufwand der Stimme, ſondern die Tiefe und Würde des ſeelenvollen und begeiſtigten Vortrags ſoll das Herzen feſſeln, erheben. Pomp ohne Wärd. iſt Bombaſt.

Höchſt anziehend ſpricht ſich eine Stelle (1780) über die Charakterauffaſſung des großen Schröder aus: Schröder ſpricht niemals mit den Zuſchauern; er ſchreit nicht, um verſtanden zu werden, oder Empfindungen zu äußern, die nicht in der Seele ſind, und declamirt nicht wie ein Herold, um ein tragiſcher Schauſpieler zu ſein. Er ſpricht natürlich, die Worte paſſen zu ſeinen Geberden, und die Geberden zu den Worten. Er iſt nie außer ſeiner Rolle; dieſe iſt ganz in ſeine Seele verwandelt, wie ſich die Speiſe in's Blut verwandelt. In gewiſſen Situationen mandelt er wie ein höheres Weſen einher: die ganze Rolle ſcheint ihn nichts zu koſten, wie die Worte, die er vom Dichter empfing; es iſt Alles ſein eigen, ſelbſt das, was er von der Kunſt erhielt, auch die Gedanken und Worte des Dichters. Schröder fühlt mächtig jede Situation, jede Stelle, jedes Wort: aber das iſt ihm nicht genug; denn Gefühl iſt die Gabe für jeden Jüngling von gewiſſem Temperamente. Schröder kennt die hohe Kunſt, ſein Gefühl Tauſenden mitzutheilen. Denn er hat jedes Wort, das er ſpricht, ebenſowohl ſeine Rolle und das ganze Stück tief durchdacht, in allen Verhältniſſen durchdacht, in jedem Bezuge auf die Menſchen, wie ſie ſind, durchdacht. Schröder iſt der Schauſpieler, der Allen gefällt, weil er natürlich ſpielt; aber tauſend erhabene Schönheiten fühlen nur Die, die große Kenntniſſe beſitzen, die mit nachdenkendem, unterrichtem Blicke auf ihn hinſehen, ihn zu ſehen, wie man die Gemälde Raphael's ſehen muß. Der viel geſehen, mit beobachtendem Blick geſehen, viel erfahren, viel gedacht hat, der findet viel zur Vollkommenheit; aber er kennt auch allen Werth derſelben und wird von ihrem Anblick begeiſtert. Möchten wir dem Zeitpunkte entgegen ſehen können, wo man wird gewohnt ſein, das von jedem Schauſpieler zu fordern, was wir an Schröder ſahen, und wo Männer aufſtänden, die ſo weit über ihn reichten, als weit jetzt diejenigen unter ihm ſtehen, die er in Rollen erſter Größe übertroffen hat.

Das Weſen der Kunſt ſtrebt in allen Theilen ihrer Wirkſamkeit nach Wahrheit; ſie ſtrebt aber nicht nach dem Natur- ſondern auch nach dem Kunſt-Wahren. Bei dem heutigen Stündenfall der Schauſpielkunſt machen zwar diejenigen Dichter und Schauſpieler oft das meiſte Aufſehen, welche die Wahrheit als Zerrbild, und die Natur in ihrer Nacktheit auffaſſen; doch das Publicum wird, wenn es nicht ſchon müde iſt, eſt müde werden, ſich von Marktſchreiern anführen zu laſſen, es wird — die Zeit wird und muß kommen — wahre Dramen und gute Schauſpieler verlangen. Der gegenwärtige Verfall kann nur als ein Uebergang zum Beſſern betrachtet werden. Die alte Kunſt ſtirbt, eine neue, verjüngte wird erſtehen, denn in dem Herzen der deutſchen Nation keimt unaufhaltſam der unzerſtörbar ſchöpferiſche Trieb von der Liebe zur Kunſt!

Die nachfolgenden Dramen, die uns eingeſandt wurden, werden ihre Beſprechung in einem der nächſten Hefte erfahren.

1) Die Hermannsſchlacht. Von C. Küſſer.
2) Columbus. Von K. Köſting.
3) Edda. Von J. Weſen.
4) Duplefſis-Mornay. Von G. Flamberg.
5) König Saul. Von H. Hölty.
6) Sophonisbe, Katharina Howard. Von K. Pröſs.
7) Ulrich von Hutten. Von H. Köſter.
8) Die Kaiſerglocke von Speyer. Von K. Schrot.
9) Jphigenie in Delphi. Von J. Widmann.
10) Der Bürger Kaiſer. Von Thümler.
11) Kaiſer Heinrich der Vierte. Von F. v. Saar.
12) Erasmus von Rotterdam.
13) Wie es ſich treibt. Von C. Köller.

Außerdem:

14) Die Idee des Schönen. Von A. Kuhn.

Vorwort zu: „Von Stratford nach London"

von **Theodor Kretzschmar.**

Wir übergeben in diesem Hefte unserer „Dramaturgischen Blätter" dem Publikum das einaktige dramatische Gemälde eines begabten Dichters, welches den Namen führt: „Von Stratford nach London" und recht eigentlich eine Apotheose Shakespeare's sein soll. Hätte dieses dramatische Gemälde auch vorzugsweise in dem Jahre, in welchem das dreihundertjährige Geburtsjahr Shakespeare's fiel, seine Stelle gehabt, so kommt es doch auch jetzt nicht zu spät, da Alles, was zur Verherrlichung Shakespeare's dient, stets zu rechter Zeit erscheint. Man wird dieses einaktige Stück gewiß mit Interesse lesen und sich an der schönen Wärme, welche es durchdringt, wahrhaft erfreuen. Dabei tritt diese Apotheose Shakespeare's durchaus prätensionslos auf und ist nur von ihrem Zweck, den größten Dichter aller Völker und Zeiten zu verherrlichen, erfüllt. Grund genug, daß es sich die Sympathieen der gebildeten Welt gewinnen wird.

H. Th. Köchly.

Von Stratford nach London.

Dramatisches Gemälde in einem Aufzuge

von **Theodor Kretzschmar.**

(Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.)

Personen:

William Smyth, Alderman zu Stratford.
Thomas Green, Schauspieler und dramatischer Schriftsteller.
John Shakespeare, Wollhändler.
William, dessen Sohn.
Anna, William's Gattin.
Der Pfarrer.
Knowles, Gerichtsdiener.
Ein Knabe.

Zeit: 1586.

Scene: Gartenraum hinter dem Hause Shakespeare's. Rechts vom Schauspieler das einfache Wohnhaus. Links eine Laube mit Bank, vor derselben ein Tisch, neben ihr, dicht an der Coulisse, der Maulbeerbaum, dessen Zweige sich über dem Tische und der Laube ausbreiten. Hinter der Laube, innerhalb der Coulissen, ist die weitere Ausdehnung des Gartens anzunehmen. Der hintere Theil der Bühne wird von einer grünbewachsenen Mauer abgeschlossen, in deren Mitte sich eine Thür befindet. Ueber der Mauer ist die Kirche von Stratford und einige in alter Style gebaute Häuser sichtbar. Von der Thüre der Gartenmauer führen drei Stufen herab. Der Eindruck des Ganzen soll eine poetische Stimmung hervorrufen.

Erster Auftritt.

Anna aus dem Hause, John folgt ihr.

Anna (aufgeregt)

Ich mag's nicht länger!

John.

Faßt Euch in Geduld —
Kann ich die Fluth des Mißgeschicks bezwingen?

Anna.

Wohl könnt Ihr es. Laßt nicht mit trägem Sinn
Den lieben Sohn, den Ihr zum Gatten mir
Gegeben, seine Tage still verträumen.
Ihr habt aus meinem Vaterhause mich,
Wo freundlich Glück und Wohlstand mir gelachelt,
In dieses Haus des Unglücks eingeführt.

John.

Mein Unglückshaus! — Nicht immer war es so.
Es kommen Stunden, wo die Hand des Herrn
Mit schwerem Druck auf unserm Dasein lastet. —
Ihr wißt ja von dem Vater, daß auch mir
Ein guter Stern in früh'rer Zeit geleuchtet.
Der erste Mann von Stratford war ich einst —
Mit Amt und Würde ehrten mich die Bürger
Und jeder Schritt in meinem Wirkungskreise
War segensreich und mehrte meinen Wohlstand.
Doch wandelbar ist alles Erdenglück!
Seit William mir als Sohn gegeben ward,
Ruht's wie ein schwerer Fluch auf meinem Hause.
Pestart'ge Krankheit suchte Stratford heim
Und raffte, ein verderbenschwang'rer Dämon,
Der Handelsfreunde viel aus unsern Mauern —
Mit ihnen schwand mein Reichthum. Alles Streben,
Die alte Höhe wieder zu erreichen,
War fruchtlos und die Armuth blieb mein Gast.
Seitdem bin ich auf stürm'scher Fluth ein Schwimmer,
Der mit den letzten Lebenskräften ringt,
Das Ufer zu gewinnen — doch vergebens!
Mit Gram und Sorge überhäuft mich William
Und um die Unglücksschale ganz zu füllen,
Drängt Ihr mich noch mit Eurem bittren Wort!

Anna.

Ihr könnt's ja ändern! Weckt aus seinen Träumen
Den Sohn, daß er mit jugendkräft'ger Hand
Euch unterstütze und die alte Zeit,
Die vielgerühmte, wird Euch wiederkehren. —
Ich habe oft mein Wort an ihn verschwendet,
Doch war's vergebens. Seiner Gattin Bitte
Verklang, ein leerer Schall. Er lächelte,
Als ob ein Kind zu ihm gesprochen hätte.

John.

's ist wahr! 's ist wahr! Er ist ein Büchergrübler,
Ein Schwärmer, ein Fantast — wie soll ich's nennen?
Am Ahorn draußen schlecht er durch's Gebüsch,
Belauscht der Vögel Klang und fantasirt:
Das Bächlein murmelt und stimmt mit ein,
Singt Weide, grüne Weide!
Heiß wallet die Thrän' und erweicht das Gestein,
Singt Weide, Weide, Weide!
Doch über seiner grünen Weide geht
Mein Wollgeschäft zu Grund. Ich wollt' ihn fesseln —
Es fiel deshalb auf Euch mein Blick. Ich dachte,
Das Mädchen hat für's Haus gereiften Sinn.
Vielleicht gelingt es mir, an ihrer Hand
Den Ordnungslosen auf den rechten Pfad
Zu leiten — und so glaubt' ich Recht zu thun:
Denn was das erste Wort des Vaters oft
Vergebens anstrebt, das gelingt dem Weibe!
Ich warb für William um Eure Hand —

Anna.

O sprecht mir nicht von jener Unglücksstunde!
Ich seh's an seinem Blick, ich fühl's am Drucke
Der Hand, daß seine Neigung zu mir schwindet!
Ihr geht zu Grund an seinem trägen Sinn
Und ich steh' einsam an des Gatten Seite.
Wohlan, vernehmt mein letztes Wort. Beschwört
Mit aller Kraft, die Euch dem Vater, zusteht,
Sein Herz, daß er von dem betret'nen Wege,
Der in's Verderben führt, den Schritt nun wende.
Braucht Euer Recht — so kann es nicht besteh'n! —
An ihm nur liegt's, das Haus der Dürftigkeit
In seiner alten Würde aufzurichten.
Die Armuth ist der Liebe Grab.

(Mit einem Blicke nach dem Hause.)

Dort kommt er —
Ich mag nicht hören, wie Ihr in ihn dringt,
Doch gebe Gott, daß Euer Wort ihn zwingt!

(Sie geht hinter der Laube ab, in die Gartenvertiefung.)

Zweiter Auftritt.

John allein.

John.

Es muß geschehen — sei's denn rasch gethan! —
Er sucht wohl hier die Laube wieder auf,
Den Unheilsbaum! — Sein Auge scheint erregt —
Ich will doch sehen, was er treibt. Ein Dämon
Hält ihn umschlungen; aber nur Geduld,
Ich will ihn bannen!

(Tritt nach hinten und sieht nach der Gartenseite, wo Anna abging.)

Dritter Auftritt.

William aus dem Hause. John im Hintergrunde.

William (tief bewegt).

Endlich eine Stunde! —
Hinweg, ihr Zahlen, die so nüchtern, kalt
Mir von dem weißen Blatt entgegenstarren —
Bleibt hinter mir, ihr dumpfen Kerkerwände!
Mein Herz braucht Raum: das ungemessne All
Hält seinen Jubeleinzug in der Brust!
(Geht hin in die Laube.)
Hier ist mein Tusculum, mein Sorgenfrei! —
Bei bunter Blätter duftgewürztem Rauschen,
Mag ich so gern der holden Muse lauschen! — —
Wie anders doch belebt sich mein Gemüth,
Wenn ich die Sagen alter Zeiten lese
Und die Gestalten vor dem Geistesauge
Lebendig werden; wenn sie, fleisch und Blut,
Aus ihren Gräbern steigen und die Leiber strecken,
Bis sie, titanenhaft, zum Himmel wachsen! —
Das ist ein buntes, wildes Wechseltreiben,
Denn jede Brust durchglüht ein andres Feuer:
Die schmilzt vom Rachedurst, in jene aber
Zieht Liebe ein mit ihren süßen Klängen! —
Der Ehrgeiz drängt diese zum Verbrechen,
Und dort drückt Eifersucht den scharfen Stahl
In die erregte Hand zum Todesstoße! —
Hier kletzert das Verbrechen auf den Thron
Und hinter ihm erhebt sich die Vergeltung! —
Da giebt es Stoff für mächtige Gebilde
Und welche Wirkung auf das Menschenherz,
Wenn sie, in ihrer Vollgewaltigkeit,
Den Raum beschreiten, der die Welt bedeutet. —
O daß ich, an die Scholle hier gebannt,
Nicht regen soll die Schwingen der Gedanken!
Ich fühl' es, daß die Muse in mir wohnt! —
Ich hör' ihr Flüstern, ihre Zaubertöne
Und muß die Stunde wie ein Dieb entwenden,
Um meiner Göttin Botschaft zu vernehmen!

John (beobachtete ihn schon früher — jetzt vortretend, rauh).
Was treibst Du, William?

William (aufgeschreckt).
Vater! —

John.
Gieb mir Antwort!

William.
Du zürnst mir, Vater, weil ich meinem Denken,
Im Widerspruch mit Deiner Lebensbahn,
Den Lauf nicht hemme!

John.
Du hast mich verstanden.

William.
Wie kannst Du das Unmögliche verlangen?

John.
Unmöglich ist dem Sohne der Gehorsam,
Wenn es das Wohl des Vaters, Deines Weibes,
Wenn's unser Glück und unsre Zukunft gilt?

William.
O glaube nicht, daß unkindlicher Trotz
Mich abhält, Deine Wünsche zu erfüllen. —
Ich hab's versucht und zwinge mich noch täglich,
Den Pfad zu gehen, den Du mir bezeichnest. —
Es ist vergebens! Jede Menschenbrust
Birgt eine Ahnung ihres tiefsten Wirkens,
Und nehe jenem Unglückssohne, den
Das Schicksal oder Menschenwankelmut
Aus seiner Bahn herausgerissen und
In fremde Gleise fortelhaft gezwungen!
Er sieht dahin, ein abgedorrter Baum,
Den man aus seiner warmen Heimath weg
Getragen und in kalten Nordlandsöden
Gebettet. Nein, unmöglich ist es, Vater! —
Mit gleichem Rechte konntest Du verlangen,
Der Strom soll rückwärts fließen und
Die Kugel, die das Rohr bereits verlassen,
Auf halbem Weg zu ihrem Schützen kehren!

John.
Das letzte Glockenlaut halte einmal fest —
Den Schützen und die Kugel! — Wie war's möglich,
Daß Du die Ehrlichkeit des Vaternamens,
Gleich einem Spielwerk, konntest von Dir werfen?

William (aufwallend).
Wer wagt dies zu behaupten? Könnt Ihr glauben —

John (bedeutend).
Denk' an den Wildpark des Sir Thomas Lucy!

William. •
Das war es? Nun dann ist's nicht gar so schlimm! —
's war eine That, wie sie der raschen Jugend,
Der unbedachten, wohl verziehen wird.
Ihr wißt ja, wie es kam. Wenn meine Brust
So voll und übermächtig von Gedanken
Erschüttert ist — dann treibt es mich hinaus!
Und wenn der Sturm braust, Regengüsse stürzen,
Der Blitz dazwischen schlägt, dann ist mir's wohl!
In solcher Sturmnacht stieß ich nun vor Kurzem
Mit einer Schaar von Wilderern zusammen —
Mit Leuten, die da glauben, daß die Erde
Noch unverheilt, und die mit leckter Hand
Nach ihrem kleinen Anrecht fassen. Kurz,
Ich fand Gefallen an dem wilden Treiben
Und übte keck mich in der Waidmannskunst. —
So kamen wir denn auch an jenen Wildpark,
Der Eigenthum des alten Thomas Lucy,
Des reichen Knausers, der die armen Pächter
Um ihren sauren Tropfen Schweiß betrügt. —
Wir lagen weich im Moose — neben uns
Die wohlgelad'ne Büchse. Plötzlich rauscht
Es in den Zweigen und den Zaun durchbricht
Ein Rehbock — ich empor, ein fester Druck —
Und wohlgetroffen lag er mir zu Füßen! —
„Das war ein Meisterschuß!“ klang's in der Schaar,

Und Jeder drückte mir die Hand. Doch bald
Veränderte die Scene sich, denn Hornruf
Verkündete das rasche Nah'n der Jagd.
Der alte Thomas und sein Klepper hielten
Dicht an dem Zaune, und mit starrem Blick
Sah Seine Herrlichkeit, der Friedensrichter,
Wie mir zu Füßen stumm das Wild verendet.
„Ergreift den Wilddieb und wenn er die Beute
Nicht doppelt zahlt und auf der Stelle zahlt,
So schleppt ihn auf mein Schloß! — Ich glaub' es wohl.
Der Braten wär' nicht schlecht! Ueb' Deine Zähne
Am rock'nen Brod! Für Edelleute nur
Ist dieser Schmaus! Und nun bezahle, oder
Du wirst gebunden auf mein Schloß geführt!"
Es gährte in mir — doch, was sollt' ich thun?
Die Freunde hatten sich bei guter Zeit
Noch aus dem Staub gemacht und also legt' ich
Das schwere Geld dem Geizhals auf die Hand
Und drehte ihm voll Zorn den Rücken — aber
Für jenes Hohngelächter, das mir nachscholl,
Und für das spitze Wort des schäb'gen Alten
Hab' ich mir die Vergeltung vorbehalten!

John.

Laß Alles, wie es ist. Was kannst Du auch
Dem Mächt'gen gegenüber unternehmen?

William.

Das wird sich finden. Kann ich ihm auch nicht
Nach meinem Wunsche dienen — eine Waffe
Liegt mir zur Hand. Das Wort ist auch ein Schwert;
Und tiefer schlägt ein beißendes Pasquill,
Als scharfer Stahl: die Wunde brennt gewaltig!

John (besorgt).

Ich will nicht hoffen, unglückse'ger Sohn,
Daß Du gewagt —

William.

Die Waffe brauchte ich,
Die mir als einz'ge Rothwehr ward gegeben:
Ich nahm das Wort und zeichnete sein Bild,
Daß er sich treuer nicht im Spiegel schaut.

John.

Ich bin ein armer Mann! Der eig'ne Sohn
Zieht das Verderben in mein Unglückshaus!

William.

Seid unbesorgt. Nicht Euer Name steht
Auf dem Pamphlet, nicht seiner. Aber wer
Ihn in der Zeichnung nicht sofort erkennt,
Den hat mit Blindheit die Natur geschlagen!

John.

Geh', nimm's zurück — Dein alter Vater will's.

William.

Es ist zu spät. Ein guter Freund hat es
Zur rechten Stunde an sein Thor geschlagen.

John.

Ist es denn möglich? Hast Du nicht bedacht,
Daß durch so frevles Spiel ein neues Unglück
Mein schwergeprüftes Haus betreffen kann?

William.

Ihr seht zu weit, und dann — wer weiß, vielleicht
Hat irgend eine dienstbefliss'ne Hand
Den Zettel von dem Thor entfernt, noch ehe
Er zu Gesicht ihm kam.

John.

Ich wünsche es.
Hat man der Noth und Sorge ohnehin
Genug, und Du trägst noch mehr Holz zum Feuer! —
Laß Deinen Uebermuth. Es ist nun Zeit,
Mit aller Strenge an die Pflicht zu mahnen.
Die Du als Sohn dem Hause schuldig bist. —
Leg' Deiner Phantasie den Zügel an.
Verweil' in jenem Kreise, der von Gott
Und Deinem Vater Dir bezeichnet ward.
In meinem Hause entfalte Deine Kraft. —
Du bist noch jung — man sieht und ehret Dich,
Weil Du ein aufgeweckter, rascher Kopf,
Der auch aus Büchern Vieles sich erworben.
Leicht wird Dir's sein, die alte Blüthezeit
In meinem Hause wieder noch zu rufen.
Versuch' es nur — ich wette, es gelingt.
Und wenn Dich's gar so drängt nach Poesie,
Ei nun, auch hier in Deinem Vaterhaus
Giebt es Gelegenheit. Wie jüngst beim Schlachtfest,
Wo Du gar arg'e Verslein producirtest,
Daß alle Gäste froh und heiter wurden.
Das ist der Zweck der Poesie. — Zu mancher Zeit,
Wenn's in uns heiter wird, wenn trüb die Stunden,
Da zieh dem inn'ren Drängen zarte Worte,
Erleicht're Dir Dein Herz und kehre wieder
Mit frischer Kraft zum Tagewerk zurück:
Wer aber nur mit Träumen will beglücken,
Dem wird das Leben bitt're Stunden schicken!

William (steht vor sich hin, dann mit Wärme).

Wohl habt Ihr Recht. Schon alte Zeiten sagen's:
Wer mit Gedanken zu erfreuen sucht,
Der erntet eine kummerschwere Frucht. —
Doch, wie die Mücke nach dem Lichte flattert,
Und nicht vermag zu lassen von dem Schein
Und immer wieder nah und näher fliegt,
Bis sie, verkohlt, am Fuß der Ampel liegt —
So drängt's auch mich zu immer neuem Forschen,
Und was mir als Gedanke durch die Seele
Gezogen, das wird greifbar, wird Gestalt,
Und wie ein buntes Wechselringen treibt's
Und drängt's vor meinen Augen — steigt und fällt
Und rauscht vorüber, eine große Welt! — —
Wohl möglich, daß die inn're Gluth, der Brand
Verderbend meines Daseins Wurzeln fassen,
Bevor ich noch das Heiligste erkannt;
Doch nimmer wird, wer auch nur das Gewand
Der Poesie berührt, sie je verlassen!

John (Kleine Pause — mit ernstem Blick auf William)
Du wirst es nimmer thun? — Nun, gut denn, gut! —
Ich bin zu Ende. Was mein alter Kopf
An sich'ren Gründen Dir entgegnen konnte,
Ich hab's versucht, Dein Sinn ist starr und fest —
Ich bin zu Ende! — Möge nimmer Reue
Dich überfallen, wenn Du schlaflos wachst!
(Er geht einige Schritte nach dem Hause, dann wendet er sich.)
Du läßt den alten Vater trostlos jammern,
Um Deiner eitlen Ehrsucht zu genügen?
(Tritt ihm näher, mit unheimlichem Tone.)
Weißt Du, daß in dem Vaterherzen noch
Ein kaltes, stilles Plätzchen ist, wo's dürr
Und öde, wo kein grünes Hälmchen sprießt
Und wo nur noch der — Vaterfluch gedeiht?

William (zuckt zusammen).
Barmherz'ger Gott! (Will an des Vaters Brust stürzen.)
O haltet, Vater, haltet!

John (ihn von sich drängend, kalt).
Nichts mehr davon. Dort kommt Dein Weib.
Bekümmert,
Wie ich, ist sie in tiefster Seele. Bleib'
Und höre sie. Mir ist das Wort erstorben!

William (tief erschüttert einige Schritte nach der Laube und bedeckt das Gesicht mit beiden Händen).

John (beobachtet William einen Augenblick und wendet sich dann nach dem Hause — für sich).
Noch Eins will ich versuchen — — der Herr Pfarrer
Soll ihm zum Herzen sprechen. Er ist streng
Und gottesfürchtig, nach dem Wort des Herrn.
Das sei der letzte Schritt in dieser Sache!
(Geht durch das Haus ab.)

Vierter Auftritt.

William allein.

William.
Ihr guten Mächte, zeigt mir einen Weg,
Der mich aus dieser Nacht der Zweifel führt! —
Soll ich mein Leben thatlos hier vergraben
In nüchternen, verblaßten Tagsgeschäften,
Wo meiner Seele Flügelschläge mich
Empor zum reinen Aether tragen wollen?
Soll ich das funkensprüh'nde Dichterroß
Zum Dienst gemeiner Wirklichkeit verwenden? —
O, einen Lichtstrahl nur in diese Nacht,
Nur eine Geistesmahnung, die mich rettet!
Dort Vaterliebe, hier die theure Kunst —
Es ist ein Kampf um's Heiligste der Erde!
(Sinkt schmerzlich ergriffen in die Laube.)

Fünfter Auftritt.

Anna tritt auf von Links und beobachtet William.

Anna.
Da sitzt er wieder träumend in dem Schatten
Des Baumes, der mir seine Lieb' entfremdet!
(Tritt vor.)

William (bemerkt die Vortretende, sucht sich zu fassen und geht ihr entgegen).
Ach, Du bist's, Anna, mein geliebtes Weib? —
O nicht so hart und strenge sieh mich an —
Du brichst das Herz mir! Kann ich's überwinden?

Anna.
O wäre ich's. O wäre ich das Weib,
Dem Deine Neigung ward aus vollstem Herzen,
Wie sollte Dir mein Auge zürnen können?
Doch ist's nicht so. Dein Herz ist abgewandt
Und Deine Liebe wurde mir gestohlen!

William.
O daß es mir gelänge, Dir zu zeigen —

Anna (leidenschaftlich).
Gestohlen ward sie mir! — Ein Ideal,
Ein Bild des Wahns verdüstert Deine Seele
Und läßt mich freudelos im Haus des Gatten. —
In stillen Nächten scheucht es Dich vom Lager
Und fesselt Dich, beim Flackerschein der Lampe,
Nachdenkend oder schreibend an den Tisch. —
Das Wahnbild Poesie ist es, das träumend
Und wachend Dich von meiner Seite zieht,
Mit dem Du nächtlich plauderst, wie ein Kind,
Indeß mit Thränen sich mein Auge füllt!

William.
Du bist erregt — Dein Auge sieht nicht klar! —
Ich wollt', ich könnte Dich in meine Welt,
In die von Dir verkannte, führen, daß
Dein schwanker Glaube, wie die Epheuranke,
An meine Brust sich fest und innig schlösse. —
Du mißkennst, was in meiner Seele quillt.
Vielleicht, daß einmal eine Stunde kommt,
Wo Du Das segnest, was Dir heut' verhaßt! —
Im Frauenherzen wacht ein Denken nur,
Das knüpft sich treuvoll an ein zweites Ich,
An eine Brust, die wahr und warm empfindet —
Des Hauses Kreis ist seine große Welt;
Was drüber liegt, scheint ihm ein fremdes Land. —
Kann nun dem Manne solcher Raum genügen?
Die Mauern seiner Stadt, die theure Heimath —
Die ganze Welt durchforscht sein Wissensdrang!
Was unter ihm im Schooß der Erde schlummert,
Was über ihm in stillen Nächten wandert,
Das Alles faßt sein reger Geist zusammen
Und legt es auf den Opferherd der Menschheit.
Nach Wahrheit ringt und dürstet seine Seele,
Denn in der Wahrheit liegt das Ewige,
Das unvergänglich trotzt dem Strom der Jahre!
Der größte Dichter schreibt für alle Zeiten,
So lang' noch Menschen dulden, hoffen, leiden! —
Der Mann hat seinen Weg, das Weib hat ihn.
Kannst Du ihm zürnen, daß es also ist?
Gewiß nicht — denn von seiner Geisteswand'rung
Kehrt er zurück mit sehnsuchtsvollem Herzen,
Und schließt in seinen Arm sein Weib, sein Alles!

Anna.
Und wenn, indeß er seine Phantasie

Du weite Länder ſchweifen ließ, daheim
Die Armuth und der Kummer eingezogen?

William.

Er wird ſie bannen! — Sieh, mein Weib, ich fühl's,
Gott hat in meine Bruſt ein Pfund gelegt,
Das wuchern ſoll zum Heile vieler Menſchen!
Laß nicht von Sorge Dir das Leben trüben.
Das Samenkorn bedarf ja auch der Zeit,
Soll es in Halme ſchießen und die Aehre
Mit reichen Kernen füllen; doch ſie kommt,
Wenn Sonnenſchein und Regenſchauer früher
Hinwechſelnd gezogen, und der Erntetag
Mit ſchwerer Frucht füllt endlich Haus und Scheuer!

Anna.

So ſprichſt Du ſchon ſeit Jahren. Ach, vergebens
Such' ich in Deinen Worten Troſt zu finden!
Du hoffſt und träumſt — doch meine Hoffnung ſchwand.
Das Leben braucht der That und ſchöne Worte
Verſchließen nicht dem Kummer unſre Pforte!

(Ab ins Haus.)

Sechſter Auftritt.

William allein.

William (für ſich nachſinnend).

Da iſt kein Klang von einer Himmelsſtimme — —
Das heftet ſich an's Leben, haſcht nach Freuden
Und meint, in ſeiner Hoffnungsloſigkeit,
Die Sonne ſei verloſchen, weil an ihr
Ein dunkler Wolkenzug vorüberwallt! — —

(Innehaltend.)

Ich kann mein Wiſſen nicht, gleichwie ein Krämer
Die Silbermünze, auf das Zahlbret werfen!
Ein Bauherr bin ich, der ein reiches Lager
Von köſtlichem Geſtein um ſich geſchichtet —
Der Boden fehlt mir nur, um das Geſtein
Zu einem Königsſchloſſe zu verwenden!
Den Boden gebt mir — dann iſt es gethan! —
Es gährt in mir, wenn ich des Worts gedenke:
‚Das Leben braucht der That!“ — So ſprach ſie — ja! —
Wenn ich noch länger hier vergraben bin,
Dann brechen meine Geiſtesfedern, die
Bis jetzt mich aufrecht hielten in dem Sturme! —
Du ſprachſt zu mir: „Das Leben braucht der That?“
Sie ſoll geſchehn — und Gott wird weiter helfen!

Siebenter Auftritt.

William, dazu Smyth.

Smyth (vom Ufer an der Planke).

Biſt Du es, William, der drinn deklamirt?
Komm, öffne mir die Thür.

William.

Das iſt mein Freund!
Trübſelige Gedanken, jetzt entflieht,
Und all' ihr guten Geiſter, ſeid willkommen!
(Er eilt nach der Mauerſeite und öffnet — Smyth tritt ein.)
Herr Alderman, den beſten Gruß für Euch!

Smyth.

Was, Alderman! Dein Pathe William Smyth
Bin ich, der ſeinen Namen einſt
Dir bei der Taufe gab. Du nennſt mich Freund,
Den Pathen William — aber wie Du willſt,
Nur laß das Amt.

William.

Ihr kommt zur rechten Stunde,
Mein theurer Freund. Ich ſehnte mich nach Euch!

Smyth.

Zur rechten Stunde? Ei, was gab's denn hier?
Hat Dir Dein Vater über Buch und Rechnung
Den Text geleſen? Haſt Du etwa gar
'mal einen Sack mit Wolle falſch notirt?
Ja, ja, das fällt bei ihm ſchwer in die Wage!

William.

Ihr wißt ja, wie er iſt. Er meint es gut
Und wollte Gott, ich könnte mich bezwingen! —
Er war erzürnt und um das Maß zu füllen —

Smyth.

Kam Deine Frau dazu? Ja, nun ſ'is klar!
Des alten Hathway's Tochter, der gemächlich
Auf ſeiner Farm zu Shottery ſich pflegt —
Durch Stall und Keller ſchreitet und die Schinken
Mit vielbewährter Kunſt zu räuchern weiß;
Doch was die Kunſt der Poeſie betrifft, da ſteht es
Erbärmlich aus — da iſt das Thor geſchloſſen. —
Ja, ja, mein gottbegabter Muſenſohn,
Mit Hathway's Tochter zog in Euer Haus
Die ganze trockne Proſa von der Farm
Des Schinkenkünſtlers, der den Stall durchſchreitet.

William.

Mit wenig Worten habt Ihr es bezeichnet,
Was mich umgarnt, bedrückt, und freudlos macht —
Ich trag's nicht länger!

Smyth.

Wenn's zu ſchwül Dir wird,
Dann ſchüttle raſch den Wollſtaub von den Schuhen
Und komm zu mir. Du weißt, ich führe Manches,
Was Dich, den Wiſſensdurſtigen, erfreut.

William.

Ihr ſeid mein Alles. Wenn mir einſt die Pforte
Zum Ruhmestempel offen ſteht, Euch dank' ich's!
Ihr ließt in Eure Bücher mich verſenken,
Und was die Vorzeit Großes, Schönes bot,
Es ward durch Eure Gunſt mein Eigenthum!

Smyth.

Du aber, wie der göttliche Prometheus,
Bringſt neues Leben in das Angeſtorb'ne —
Und wie Du auch verſchiedene Geſtalten

In einem Rahmen trägst, sie scheinen plötzlich
Sich gegenseitig unbedingt zu brauchen
Und reichen sich, wie längst bekannt, die Hände. —
Es steckt ein großes Quantum Kunst in Dir
Und was Dein Auge sieht, hast Du begriffen.

William.

Und doch, was wir nach Eurem Wort zum Ruhm
Gereicht, wird hier im Hause zum Verbrechen.
Ich hab's Euch oft geklagt. Mein Weib, mein Vater
Begreifen nicht, daß es im Leben noch
Ein hoh'res Streben giebt, als was der Tag
Mit seinen Muh'n und Sorgen uns beschert —
Das Leben wird mir hier zur Qual — ich habe
Nur einen einz'gen Wunsch auf dieser Erde:
In Eurem trauten Stübchen, unter Büchern
Möcht' ich mich still vergraben, um zu leben!

Smyth.

Und doch hast Du seit Wochen mich nun schon
Nicht heimgesucht, weil Dich ein and'res Haus,
Das auch der Kunst gehört, in Fesseln schlug.

William.

Ein and'res Haus? — Ja wohl, mein werther
Freund! — —
Es zog nach Monden jenes heit're Gölchen
In uns're Mauern ein, das unbehaust
Von einem Orte froh zum andern pilgert:
Die heit'ren Wandellehrer, Thespis' Jünger! —
Da hatt' ich denn mein Erdenglück beisammen,
Es ward mein Herz so groß, so voll und weit —
Ich formte Pläne für die künft'ge Zeit
Und die Gedanken schlugen helle Flammen! —
Ihr wißt ja, werther Freund, mit welcher Lust
Ich jederzeit dem Klang der Bühne lauschte!

Smyth.

Vielleicht zu oft, mein guter William! —
„Die Bühne ist des Teufels Masken'spiel!"
So würde unser guter Pfarrer sagen —
Ich nicht — mir ist sie ein befreiter Blick,
Ein reines Umschau'n in der weiten Welt,
Wie einst sie war, wie jetzt und wie sie sollte
Für alle Zeiten sein. Mag auch der Scherz,
Der frohsinn sie mit leichtem Fuß beschreiten —
Wer hadert d'rum? — Gott ließ auf seiner Erde
Nicht nur den duft'ren Tannenwald gedeih'n
Und Winde rauschen durch den Eichenhain —
Auch heit're, bunte Farbenpracht schmückt sie
Und ruft die Menschenkinder auf zur Freude!

William.

Ein Wort nach meinem Herzen, und so soll's
Für alle Zeit auch treu gehalten werden!

Smyth.

Und nun noch Eins, mein lieber William!
Bis jetzt hast Du gesammelt, hast Dein Wissen
In ernster, stiller Einsamkeit bereichert.
Die Bühne war der Prüfstein, um das Gute
Von dem Verwerflichen zu sondern. Nun jedoch
Erscheint vielleicht die Stunde bald, wo Du
Das Stillgepflegte in das Leben sendest. —
Sag' an, wie steht's mit jener Dichtung, welche
Du früher mir gezeigt? Ihr Name war — —

William.

Ihr sprecht von dem Gedicht: „Die Muse
In Fesseln." Das ist längst beendet.

Smyth.

Laß mich es seh'n. Es nahm gewalt'gen Anlauf.
Wenn Du in jenem Tone fortgefahren,
Muß es ein Meisterstück geworden sein.

William (entwendet).

Mein werther Freund, ich weiß im Augenblick —

Smyth.

Du weißt nicht, wo es ist? Ei William,
Du wißt etwas verheimlichen! Sei wahr!
Willst Du an Deinem Freund zum Lügner werden?

William (gequält).

Ihr könnt mich schelten — sprecht vielleicht von Hoffarth
Und Gott weiß, die ist fern von meiner Seele!

Smyth.

Du machst mich wißbegierig, was geschah?

William.

Nun seht, mir schien, als das Gedicht beendet,
Als hab' es wirklich einen guten Kern,
Der vor mir selber mich erstaunen machte.
Ich hoffte viel von ihm. Mein Schicksal mußte
Auf and're Bahn, in and're Gleise lenken —
Und, kurz zu sein, ich nahm verschied'ne Scenen,
Die eben vor mir lagen und mit dem Gedicht
Hab' ich sie einem Freund der Kunst gesendet.

Smyth.

An einen Freund der Kunst? Wie nehm' ich das?

William.

Ihr kennt den Mann, den königliche Huld
So hoch gestellt, wie Keinen jetzt in England —
Den Freund Elisabeth's, Graf Southampton.

Smyth.

Was sagst Du da? Dem Grafen Southampton?
Das ist gewagt — das ist ein kecker Schritt!

William.

Ich geb' Euch Recht. Nachdem die Sendung fort war
Und die Gedanken ruhiger sich kreuzten,
Schien mir es auch, es sei zu früh gewesen.
Ich fürchtete, ich hoffte eine Antwort,
Doch eine Woche nach der andern floß
Und kein Erfolg. Zwei Monden sind dahin —
Mein Hoffen und mein Fürchten war vergebens.

Smyth.

Ich wußt' es wohl. So große Herren leben

Im Glanz und Pracht — die schau'n nicht gern nach unten.
Hat das Talent durch Kummer, Noth und Qual
Sich mühevoll die ernste Bahn gebrochen, dann
Erkren'n sie sich wohl gern an dem Geschaff'nen;
Doch ihre Hand dem Ringenden zu bieten,
Liegt ihnen fern. Das ist so Weltenlauf! —
Wer weiß, vielleicht liegt Deine Poesie
Noch unentwickelt auf dem Büchertische —
Und wurde sie gelesen — will's das Glück,
Dann hat er sie bei Seit' gelegt und dachte:
Was kann am End' aus Stratford Gutes kommen!

William (unterbricht).

Aus Stratford? Nein, da stimm' ich Euch nicht bei!
Ihr wißt, daß Thomas Green aus Stratford ist,
Aus einer Stadt mit mir, und London ehrt,
Was auf der Bühne sein Genie gestaltet
Und ruhmt, was seine Feder gab. Nein, England
Braucht sich des kleinen Stratford nicht zu schämen!

Smyth.

So recht! Tritt in die Schranken für die Heimath! —
Der Name Thomas Green hat guten Klang,
Als Bühnenkünstler und in Dem, was er
Für jene Bretter, die er selbst beschreitet,
Geschrieben hat. Ich kenne ihn sehr wohl,
Und ier' ich nicht, ist er mit Dir verwandt —
Wenn auch früh'rer Zeit.

William.

Wie? Mir verwandt?

Smyth.

Das wär' ein Mann, so junge Kraft zu stützen! —
Vielleicht wenn Du an diesen Tisch gewendet
Mit Deiner Dichtung —

William.

Nun ist es zu spät.
Das Vaterhaus drückt mich mit seinen Mauern!
Ich muß hinaus — sei's auf Geradewohl!
Nach London schlage ich mich durch — dort lebt
Sir Thomas Green — — ach, eine neue Welt
Baut sich, mit aller Freiherrlichkeit,
Vor meinen Blicken auf! Jetzt oder nie!

Smyth.

Wenn es Dir Ernst um Deine Dichtung ist,
Dann sag' ich selbst: es muß Etwas geschehn. —
Brauchst Du der Hülfe, baue fest auf mich.
Es soll mein junger Musenfreund nicht ärmlich
Nach London, jener Stadt der Städte, zieh'n.
Der Jugend ist ja stets das Glück geneigt,
Und grünen wird das Deine, wie — die Zweige
Des Maulbeerbaums, die um die Laube rauschen!

William (mit trüber Stimmung).

O woran mahnt Ihr mich? Mein Heiligthum!
Wenn ich in seinem Blattgeflüster saß,
Da schien ein guter Geist mich zu umwehen! —
Ihr habt wohl schon vergessen, wie Ihr einst
Das Stammchen mir verehrt? 's war kahl und dürftig!
Mit stiller Hoffnung senkt' ich's in den Boden
Und Gottes Segen war mit meinem Thun. —
Ich pflegte es und fröhlich trieb's empor.
In seinen Grün war eine heil'ge Weihe,
Gedanken stiegen leise auf und nieder —
Nun muß ich wandern — sehe ich Dich wieder?

Smyth.

Da haben wir's! Schon wieder mitten drin
Im Strom der Poesie! — Der Abschied hat
Noch Zeit. — Nun lebe wohl, mein William!
Ich muß hinab zum Avon! Es ist heut'
Ein Freund gekommen, der mit seinem Namen
Geheimniß treibt. Ich soll ihn dort empfangen. —
Nun schütz' Dich Gott und hoffe! — Maßige
Den stürm'schen Drang und denke ruhig, wie
Die künft'ge Zeit sich nun gestalten soll.
Wir seh'n uns schon noch heut' im Lauf des Tages!

William.

Nein, laßt mich Euch ein Stückchen Wegs geleiten —
Die Brust ist mir zu voll. — Ich kann dem Vater,
Kann meinem Weib jetzt nicht entgegen treten!
Laßt mich erst Ruhe finden! —

Smyth.

Bleibe hier.
(Geht mit William nach der Mauerthür.)
Du bist zu aufgeregt. Erst samm'le Dich.
Sobald ich meinen Gast nach Haus geleitet,
Komm' ich zurück.

(William schaut.)

William.

Nun denn auf Wiedersehn!

(Smyth ab — William schleicht.)

Achter Auftritt.

William allein.

William (tritt aufgeregt vor).

Ja, er hat Recht. Es stürmt und braust in mir,
Und solcher Zustand braucht der Einsamkeit. —
Da steh' ich nun, mit unentschloss'ner Hand,
Den Riegel von der Zukunft Thor hinweg
Zu zieh'n. — Treibt mich ein guter Geist
Zu solchem Thun? Ist es vielleicht der Rausch
Der wilden Phantasie, der mehr sich zutraut,
Als er in Wirklichkeit bewähren kann? —
Wird einst die Welt von meinem Streben sagen:
Ich danke Dir, daß Du mit festem Sinn
Um Deine Dichtung Leid und Weh getragen — ?
Wie? oder sink' ich einst vergessen hin? —
O Du, in dessen Hand des Menschenschicksals
Geheime Fäden ruh'n — nur einen Blick
Gestatte mir in jene dunklen Räume,
Durch die mein künft'ger Lebenspfad sich windet!

Neunter Auftritt.

William. Knowles von Außen an der Mauerthür.

Knowles.

He, Master William!

William (unangenehm berührt).

Nun — wer stört mich da?

Knowles.

Ich bin's, Herr William — ich, der alte Knowles!

William (mit Ekel).

Der würd'gen Themis hinkender Gesandte?
(Hält nach hinten und öffnet.)
Nur näher, ehrlicher Hephästos!

Knowles (tritt ein. Komische Figur mit tarpum Beine).

Danke, Sir!

William.

Was bringt der blinden Göttin Botenkäufer?

Knowles (mit wichtiger Miene).

's ist noch Geheimniß!

William.

Ei, was soll das heißen?
Wie deut' ich dieses würdige Gesicht
Des hohen Amtes? Sprecht!

Knowles.

's ruht noch im Dunkeln!
Doch bald, gedenk' ich, wird es offenbar:
Denn es ist nichts so fein gesponnen,
Es kommt doch endlich an die Sonnen!

William.

Das sind gereimte Räthsel, alter Freund —
Beliebt Euch deutlicher zu expliciren!

Knowles.

Es liegt die Welt im Argen, ja ich sage,
Es wird noch dahin kommen, daß in Stratford
Die Schreibekunst verboten wird und wer
Sich etwa gar auf's Dichten will verlegen,
Braucht die Erlaubniß erst von Amtswegen!

William (bei Seite).

Was Teufel — mein Pasquill! (Laut.) Nun, macht es kurz!
Wie lautet Eure fürchterliche Botschaft?

Knowles (zieht dicht an William heran mit geheimnißvoller Miene).

Kennt Ihr das Schloßthor des Sir Thomas Lucy?

William.

Ei, laßt mit Euren Thoren mich zufrieden!
Was kümmert's mich!

Knowles.

Ihr wollt nicht beichten? Gut!
(Zieht ein Papier hervor.)
Kennt Ihr dies Blatt und was darauf geschrieben?

William.

Laßt seh'n! (Nimmt es und lieft.)
Das sind ja Verse — — Ei, wie schön!
„In Deinem Haus bist Du 'ne Vogelscheuche;
In London aber, in dem Parlament,
Gleichst Du dem Thier, auf dessen Haut Gelehrte
Unsterblichkeit erkämpfen!" — Ei, wie zart —
Das ist fürwahr ein lieblich's Gedicht!

Knowles (ernst).

Ein Spottgedicht ist's auf Sir Thomas Lucy,
Den Friedensrichter unsrer guten Grafschaft,
Dem Mitglied unsres hohen Parlaments! —
Und wißt Ihr, wo ich's angeschlagen fand?

William (stutzend).

Wie kann ich zu solchem tiefen Wissen!

Knowles (mit Gewicht).

Am Schloßthor seiner Herrlichkeit war es
An den vier Ecken sorglich angepickt,
Bis es der Herr mit eig'ner Hand herabriß
Und mir befahl, den Schreiber auszukunden.

William.

Und im Vorübergeh'n suchst Ihr mich heim,
Aus alter, treuer Liebe? Das ist brav!

Knowles.

Ich bin der Spürhund der Gerechtigkeit,
Und komme jetzt mit höchster Amtsgewalt,
Den gräulichen Verbrecher abzufangen!

William (lachend).

So? Abzufangen? — Das ist klug von Euch! —
Nun kommt Ihr zu mir her und wollt vielleicht,
Daß ich Euch helfen soll, die Spur zu suchen?

Knowles.

Wie schlau! Wie fein! — Doch das Gericht ist pfiffig,
Ist nicht zu täuschen! — Meinem Forscherblick
Kann nichts verborgen bleiben! — So vernehmt:
Hier ist der Knotenpunkt der Spur —
Den Arm nur brauch' ich auszustrecken und
Ich halte den Verbrecher. Dictum factum!
(Faßt seine Hand.)

William.

Ihr sprecht im Fieber! Ist das meine Handschrift?

Knowles.

So eigentlich wohl nicht.

William.

Wie kommt Ihr nun
Zu der Behauptung: Ich sei der Verfasser?

Knowles.

Das war nun so: Ich trieb die Steuern ein
Und kam auch gestern Mittag her zu Euch.
Nachdem ich ausbezahlt und eben wieder
Das Haus verlassen will, da tanzt und schaukelt
Ein Blatt Papier, vom Zugwind fortgetrieben,

Gar lustig vor mir her. Ich hink' ihm nach,
Doch wenn ich mit dem Fuße oder Stocke
Es fest zu klemmen dachte, husch! da kam
Ein Windstoß und entführt' es mir von Neuem.
Beim Kramer endlich blieb's am Eckstein hängen.

William.

Und weiter —? Ihr erzählt so lebenswarm,
So spannend?

Knowles.

Spannend? Ja, Ihr werdet auch
Was spannen! Will ich sagen, Euch
Wird bald ein Licht aufgeh'n — 'ne Riesenkerze!

William (aufmerksam).

Ich bin ganz Ohr! — Nun also — das Papier —?

Knowles.

Ward von mir aufgefangen und gelesen.
's war Eure Handschrift! Manches ausgestrichen
Und überschrieben; aber sonst genau
Und Wort für Wort derselbe Inhalt, den
Sir Thomas Lucy an dem Thor gefunden.

William (bei Seite).

Verwünschter Zufall! Was beginn' ich nun?

Knowles.

Glaubt Ihr, Herr William, es sei Kinderspiel,
Das hohe Amt per Esel zu traktiren?
Ihm Vogelscheuchen an den Kopf zu werfen? —
Ihr könnt wohl denken, was Ihr wollt, jedoch
Den Leuten es an's Schloßthor anzuschlagen,
Das kann bei uns der Zehnte nicht vertragen!

William (bei Seite).

Ich war zu sorglos!

Knowles.

Seht, hier ist die Schrift!
(Zeigt es in der Entfernung.)
Wie denkt Ihr nun von meinem Spürtalent?

William (rasch).

Und hat Sir Thomas auch dies Blatt gelesen?

Knowles.

Zehn Pfund hat er darauf gesetzt, wer ihm
Den Schreiber des Artikels nennen kann.
Ich bin ein armer Kerl, man könnt' es brauchen!
(Von hier an mit drolliger Gemüthlichkeit.)
Euch aber hab' ich in mein Herz geschlossen,
Um Eurer hübschen Verse willen, die
Euch hell und klar vom Munde fließen, wie
Das Brunnenwasser am Gemeindehause!

William (will nach dem Papier fassen).

So gebt Ihr meine Handschrift mir zurück?

Knowles (zieht es zurück).

Seht, junger Herr, wie meine gute Sahra —
(Sieht sich vorsichtig um.)
Wir sind allein und können d'rüber sprechen. —
Wie meine Sahra mir ein Zwillingspaar.
Es sind nun fast drei Jahre her, geschenkt,
Und ich in meiner Freude sprang und tanzte,
Da führte Euch der Zufall in mein Haus,
Und Ihr war't mit vergnügt, als wenn die Buben
Eu'r eigen wären — kräft'ge, feste Kerls! —
Als nun die erste Lust vorüber war,
Nahmt Ihr ein Blatt Papier und machtet Verse,
Daß mir das Herz im Leibe hüpfte! — Mich
Benanntet Ihr Vulkan und meine Frau
War Euch die Venus und die beiden Jungen
Versetzten Ihr gar unter die Gestirne!
Mit einem Wort: Ein prächtiges Gedicht!
Nun seht, wie ich die Verse gestern fand,
Da dacht' ich plötzlich um drei Jahr zurück,
Wie ihr mit mir getanzt und an die Venus
Und meine Buben und schnell stand es fest:
Du giebst Sir William sein Papier zurück.
Der edle Herr mag seh'n, wie er's erfährt,
Wer jene Stachelreime hat geschmiedet —
Da ist das Blatt! (Wirft es William.)

William.

Freund Knowles, Ihr seid ein Mann
Nach meinem Herzen! Gebt mir Eure Hand!

Knowles (gerührt einschlagend).

Mit Freuden! — Seht, mir ist so feierlich,
Wenn ich die liebe Hand erfasse, welche
So wunderbare Verse schreibt! — 's ist Schade,
Daß Ihr kein Pfarrherr wurdet, denn Ihr habt
Die Gabe, in das Herz hinab zu steigen
Und was Ihr sprecht, das 'nen guten Klang.
Ich möcht' wohl 'mal von Euch 'ne Predigt hören!

William (vertraulich).

Ich kann Euch im Vertrau'n entdecken, daß
Verschied'ne schon in meinem Pulte liegen,
Mit denen ich, wie Ihr vorhin geäußert,
In's Herz zu steigen denke. Aber Stratford
Ist nicht der Ort, wo ich sie halten werde.
In London bau' ich meinen Rednerstuhl
Und wenn ich ihn zum ersten Mal besteige,
Seid Ihr mein Gast und Hörer. Ist's so recht?

Knowles.

Ein Mann, ein Wort! Und sprecht nur recht hübsch
laut,
Daß Euch die Menschen überall verstehen.

William (mit Bezug).

Ich hoffe es! —
Wer je das Menschenherz durchwandert hat,
Wer seine kleinen Hoffnungen und Wünsche,
Wer seine großen Tugenden und Laster
Mit ernstem Sinn erkannt, wird mich versteh'n!

Knowles.

So ist es, werther Shakespeare! Nun lebt wohl!
(Geht und kehrt wieder um.)
Was übrigens Sir Thomas anbelangt,
So hat er wirklich Euch stark im Verdacht,

Daß Ihr der Schreiber jener Verse ſeid;
Doch fehlt ihm der Beweis, und ſollte er
Euch irgendwie bedrohn — ſeid unbeſorgt,
Ich bin der Warner!

William.

Recht. Dann ruft Ihr nur:
„Die Sonne iſt im Sinken!“ und ich weiß,
Was ich zu thun. Nun kommt, ich gehe mit
Bis an die Straßenbiegung.

Knowles.

Zu viel Ehre!

(Mit William abgehend, ſo daß die letzten Worte außerhalb der Mauerthür verklingen.)

Nein, wenn ich an die Verſe denke und
An meine Sabra und die beiden Jungen,
Und wie wir mit einander 'rumgeſprungen — —

(Beide ab.)

Zehnter Auftritt.

Johan aus dem Hauſe, dann Anna.

Johan (nach einer kleinen Pauſe im Innern des Hauſes).

He, William, auf ein Wort! — — Wo ſteckt er denn?

(Tritt unter die Hausthür.)

Er iſt doch nicht verſunken? (Springt die Stufen herab.)

Eben noch
Hört' ich ihn ſprechen. — Wenn man ſeiner braucht,
Dann iſt er nicht zu finden. 's iſt ein Unglück!
Vielleicht, daß er im Garten — (Will links ab.)

Anna (tritt aus dem Hauſe).

Wo iſt William?

Johan.

So eben war er hier.

Anna.

Ich ſah vorhin
Durch's Fenſter und gewahr' ſeinen Pathen,
Den William Smyth.

Johan.

Je nun, er hat ihn wohl,
Vorübergehend, einmal aufgeſucht.

Anna.

Vorübergehend? Daß ich's glauben dürfte! —
Wer weiß, was ſie berathen — welcher Kummer
In nächſter Stunde an die Pforte klopft!
Das iſt ſein böſer Geiſt, der hält ihn ab,
Daß er mit Leib und Seele hier im Hauſe
Und im Geſchäfte wirkt! Der feſſelt ihn
An die beſtaubten Bücher! O, ich bin
Ein unglücklich'ges Weib durch ihn geworden!

Johan.

Ich weiß mir keinen Ausweg! Hab' ich nicht
Mit ihm geſprochen? Habt Ihr es nicht ſelbſt?
Er iſt umgarnt von düſtren Unheilsmächten,
Die ſchließen ſein Gehör für unſre Worte
Und reißen ihn dem finſtren Abgrund zu. — —
Das letzte Mittel hab' ich nun verſucht:
Ich war beim Pfarrer. Er verſprach zu kommen.
Vielleicht, daß er den ſtarren Sinn ihm beugt.

Anna.

Ihr war't ihm ſtets zu mild. Ja, hättet Ihr
Schon früherhin ein ernſtes Wort geſprochen,
Ein feſtes Wort, es ſtünde jetzt wohl anders.

Johan.

Ich möchte gern das Aeußerſte vermeiden;
Doch läßt er nicht von ſeinen Träumereien,
Verklingt des Vaters Mahnung ungehört,
Verſchließt er ſelbſt dem Prieſter Herz und Ohr,
Dann — Gott verhüte, daß es ſo mit komme —
Dann ſtoß' ich ihn hinaus aus meinem Herzen
Und ſollt' es brechen! Er hat's ja gewollt!

(Man hört die Hausglocke.)

Anna.

Die Glocke wird gelütet — wer mag's ſein?

Johan.

Das iſt der Pfarrer. Bleib', ich führ' ihn her.

(Ab ins Haus.)

Elfter Auftritt.

Anna allein.

Anna.

So kann's nicht dauern. Bin ich denn ſein Weib?
In meines Vaters Haus zu Shottery
War ich die Herrin! Niemand wagte es,
Sich aufzulehnen! — Hier bin ich die Magd' —
Der Vater iſt zu ſchwach und William
Bewegt in einer Welt ſich, die mir fremd iſt. —
Was mag ihn nur an dieſe Laube feſſeln,
An dieſen Baum, der wie ein Heiligthum
Von ihm behütet wird? — Oft ſtundenlang
Verweilt er hier und ſitzt und ſinnt und brütet! —
Der Baum ſcheint eine eig'ne Kraft zu haben.
Die ihn umſtrickt und mir ſein Herz entfremdet. —
Ein lebloß Ding ſoll mächt'ger ſein, als ich,
Sein Weib, von Gott ihm zugeſellt? — —
Wenn ich's verſuchte durch den würd'gen Herrn —
Vielleicht — — doch ſtill, der Vater und ſein Gaſt!

Zwölfter Auftritt.

Johan. Pfarrer. Anna.

Johan (die Stufen herabſteigend).

Ich bitt' Euch, treter näher, frommer Herr!

Pfarrer (auf den Stufen ſtehend).

Des Himmels Segen ſei mit dieſem Hauſe!

(Steigt herab und grüßt an John vorüber auf Anna zu.)

Was ſeh' ich? Deine Stirn iſt kummervoll,
Mein Kind? Dir ſollte noch des Lebens Bitterkeit
Ein Fremdling ſein! Was fehlt Dir? Rede offen!

Anna (blickt ſchweigend zu Boden).

John.

Sie scheut sich's, auszusprechen. William
Ist's, der ihr Herz mit Gram und Kummer füllt.
Gleich einem Menschen, der vom Mondenlichte
Am unsichtbaren Faden wird geleitet,
Durchwandelt er mein Haus. Er hat kein Herz
Für seine Gattin, keinen Sinn für mein
Geschäft, und geht's noch länger, wie bisher,
Dann bleibt mir wohl der Bettelstab nur übrig!

Pfarrer.

Ich habe es vorausgesch'n. Zu lange
Habt Ihr geduldet seinen Eigensinn. —
Als Knabe schon zeigt' er sich unbeugsam.
Auf gleicher Straße ging er nie mit And'ren —
Er suchte sich den eignen Weg. Stets fand
Er die Gebrechen Anderer heraus
Mit seltsam klugem Blick, und wehe Jedem,
Der seiner Einbildung zu nahe trat.
Schnell war ein bitt'res Spottgedicht bereit
Und traf den Gegner bis in seine Seele!

John.

Ich bin ein schwergeprüfter Mann zu nennen!

Anna (auf die Laube deutend).

Seht, werther Herr, hier sitzt und brütet er.
Das ist der Ort, der, wie mit Eisenbanden,
Sein Herz umschließt. Ich hab' es oft gehört,
Wie mit dem Baum er leise flüsterte,
Als ob die Zweig' ein böser Geist durchrausche,
Mit dem er heimlich die Gedanken tausche!

Pfarrer.

Der Maulbeerbaum, sagst Du? (Nachdenkend, für sich.)
Der Böse weiß
In jedes Menschenherz den Weg zu finden.
Und hatten in Britannien nicht dereinst
Im düst'ren Hain Druiden alte Bäume,
Vor denen sie, als ihren Götzen, knieten?
(Laut, entschieden.)
Der Baum ist Eures Sohnes Abgott! Denn,
In seinem Schatten denkt er nicht der Pflicht,
Die er dem ält'rlichen Hause sei schuldet. —
D'rum ist's der Baum des Bösen, der in's Feuer
Geworfen werden muß. Reicht mir die Axt —
Er soll nicht länger Euren Frieden stören!

John (nachdenkend).

Es ist sein Lieblingsplätzchen; aber er
Vergißt, was Recht und Ordnung — mag er fallen!

Anna (für sich).

Mich überläuft's wie eine Todesangst!

Pfarrer.

Die erste Pflicht ist kindlicher Gehorsam!
Wer die verletzt, ist auf des Bösen Spur,
Und muß, wenn er nicht selbst den Heimweg findet,
Gezwungen werden auf den Pfad des Rechts.

Anna (kleinmüthig).

Herr Pfarrer, wenn mein Wort ein Unrecht will,
Wenn William's letzte Neigung mir dadurch
Entrissen würde — schonet dann des Baumes!
Denn plötzlich wird es mir so bang und weh,
Als wollt' ich eine böse That verüben!

Pfarrer.

Wenn Dich Dein Auge ärgert, reiß' es aus
Und wirf es von Dir — also sagt die Schrift.

Dreizehnter Auftritt.

Anna und Pfarrer, dann John mit der Axt, dann William.

John.

Hier ist die Axt — sei es denn rasch gethan!

Pfarrer.

Gebt her. Es ist ein gottgefällig Werk.
Ich schlag' den Baum, daß eine Menschenseele
Nicht fernerhin den Weg des Rechts verfehle!
(Er drängt den Tisch in die Laube, damit er den Baum zum Fällen frei bekommt.)

William (tritt rasch durch die Mauerthür ein, lebhaft zurückkommend).

Diesmal wär' das Verderben abgewendet!
(Erblickt die Anwesenden.)
Mein Vater, Anna und auch der Herr Pfarrer?

John.

Um Deinetwillen suchte er uns heim!

Anna (für sich).

Ich zittre!

William.

Wie? Um meinetwillen, Vater?
Und in des frommen Herrn Hand die Axt,
Anstatt der Friedenspalme? Sagt, wie deut' ich's?

Pfarrer (auf den Baum zeigend).

Der Baum des Hasses ist zum Fällen reif!

John.

Und ich war's, der den frommen Herren bat,
Es zu vollziehen!

William.

Nein, das thut Ihr nicht!
(Tritt abwehrend vor den Baum.)
Mit meinem Leben wird' ich ihn beschützen! —
Habt Ihr bedacht, daß er mein Liebstes ist?
Daß, wie sein Stämmchen wuchs und Zweige trieb
Und Blätter gab, mit ihm auch mein Gedanke
Sich frei und froh gestaltet? Habt Ihr es
Bedacht?

Pfarrer.

Was Du in seinem Schatten träumtest, war
Der Ungehorsam gegen Deinen Vater!

John.

Genug der Worte. Thut, Herr Pfarrer, nun,
Wie ich Euch sagte.

Pfarrer.

Gut, es sei! (Zu William.) Fleh Raum!

William.

Laßt ab davon! Der Baum hat oft mir Trost
In's Herz gerauscht, wenn meine Hoffnung wankte.
's iſt ein Geſchenk von lieber Freundeshand,
Und giebt das Glück den eig'nen Herd mir einſt,
Dann ſoll er mit mir wandern in das Haus,
Das mir der Muſen Gunſt beſcheert. — Ihr aber, Herr,
Legt ab die Waffe — ſie ziemt nicht der Hand
Des Friedensboten. Laßt der Zeit ihr Recht. —
Wenn ich und Ihr ſchon längſt in Staub verſunken,
Dann wird vielleicht ein unduldſamer Mann,
Der ſich des armen Barbendichters ſchämt,
Die That vollbringen, die Ihr nur gedroht. —
Laßt Andern das Zerſtören, frommer Herr!

John.

Willſt Du mich zwingen, von dem Recht des Vaters
Gebrauch zu machen? Soll ich Deinen Starrſinn
Gewaltſam brechen? Soll ich? Antwort gieb mir!

William (beklommen).

Ich bitt' Euch, Vater, greift nicht in mein Herz!

Anna (gedrängſtigt).

Laßt es genug ſein, Vater! Reizt ihn nicht!

John (zornig).

Ich will erfahren, ob mein Sohn dem Willen
Des Vaters noch Gehorſam leiſtet! Sprich!

William.

Ihr quält mich grauſam! Iſt das Vaterliebe?
Verbittert mir die wen'gen Stunden nicht,
Die ich in Eurem Hauſe noch verweile!

John (fort vor Schrecken).

Die — wen'gen Stunden — die Du noch verweilſt? —
Was — heißt — das?

William.

Nun, Ihr ſollt's erfahren. Ich
Vermag nicht länger hier zu bleiben! Ihr
Begreift nicht, was in Kopf und Herzen gährt! —
Nach London muß ich — rebet mir nicht ab!
Hier, weiß ich, müßte ich zu Grunde gehn:
Dort bleibt mein Streben mir, und will es Gott,
Soll einſt der Name Shakeſpeare ruhmvoll tönen!

John (ſeiner nicht mehr mächtig).

Vorwitz'ger Bube, Schande bringſt Du ihm!
Nun denn, wenn alle Worte ungehört
An Deinem ſtarren Sinn vorüberſchießen,
Dann mag' es kommen, wie es will! Greif' nach
Dem Bettelſtab, Du Schande meines Hauſes!
Und daß Du auf der Reiſe nicht allein biſt,
Nimm meinen Fluch! (Wankt.)

Pfarrer. Anna.

(Eilen zu John und unterſtützen ihn.)

(Gleichzeitiger Ausruf.)

William. O wehe, wehe mir!
Anna. O allbarmherz'ger Gott!
Pfarrer. Was thut Ihr? haltet! laßt! —

Der Menſch ſoll Niemand fluchen, daß einſt Gott
Ihm gnädig ſein kann! — — (Zu William.)
Jetzt ein Wort zu Dir! —
Glaubſt Du, in Deiner Unerfahrenheit,
Der Weg, den Du geſonnen zu betreten,
Sei alſo leicht und luſtig hinzuwandeln,
Wie Du Dir träumſt? Es iſt ein Dornenweg! —
Selbſt wenn Du alles Wiſſens Meiſter biſt,
Selbſt wenn der Funke aus der Hand des Herren
In Deinem Haupte hell're Flammen zündet,
Selbſt dann noch zittre vor dem großen Streit! —
Talent und Glück gehn ſelten Hand in Hand.
Gar Viele zogen mit dem Klingelſpiele
Der Hoffnung auf die Dornenbahn des Ruhms.
Sie hatten viel gelernt und waren tüchtig,
Und zagten nicht, daß es gelingen müßte!
Da aber brauſt der Sturm des Schickſals her,
Und wie im Herbſt die Zweige froſtig zittern,
So fiel ein Blättlein nach dem andren ab
Von ihrem Hoffnungsbaum! — Und der Beſchluß?
Elend, Verzweiflung — Selbſtmord waren oft
Die einz'gen Freund' an ihrem Lebensabend.

William.

Wer nach dem Höchſten ſtrebt, der darf nicht zagen,
Wenn's gilt, im Kampf das Höchſte ſelbſt zu wagen!

Pfarrer.

Und um dies Trugbild warſt Du bereit,
Dein Lebensglück, das Leben ſelbſt zu opfern? —
Du willſt ein Dichter für die Bühne werden
Und willſt vielleicht — kaum mag' ich's auszuſprechen —
Dich jener kecken Schaar vereinen, die
Mit buntem Flitterlant ſich ſpreizt und brüſtet
Und gern des Volkes Lehrer möchte heißen?

William.

Die Bühne kann, bei tüchtigem Beſtreben,
Die beſte Schule werden für das Leben!

Pfarrer.

Gut. Zugeſtanden, daß ſie's werden kann!
Glaubſt Du, daß Du der Auserwählte biſt,
Die ſogenannte Brettlerwelt mit neuen,
Fruchtbringenden Gedanken zu bevölkern?

William.

Ihr martert mich mit Euren Fragen, Herr!
Ich ſtrebte, wie ein Menſch es eben kann.
Die Bühne, wie ſie iſt, durchforſchte ich,
Und was die Sage, die Geſchichte uns
In Wort und Schrift zutreulich aufbewahrt,
Sucht' ich mit ſtarrem Blicke zu erfaſſen.
Der Schatz war reich, und unermüdlich drang
Ich in die Tiefen dieſer neuen Welt. —
Was ich hier las und hörte, dort geſeh'n,
Ward nun geprüft, verglichen, und gar Manches
Schrieb ich in meinem Drang nach beſſrer Zeit.
Vielleicht iſt mancher gute Kern darunter!

Pfarrer.

So faſelt gern die eitle, neue Zeit! —

Ist eines jener Werke, die Du schriebst,
Schon aufgeführt? — Hat es die Feuerprobe
Im Angesicht des Volks erlebt? — Ist eines
Von jenen Männern, die im Kunst ergraut,
Gewürdigt und geprüft? Sag's rund heraus!

William.

Nur die Gelegenheit sei mir geboten!

Pfarrer.

Und auf die wartest Du, bis Deinem Vater
Das weiße Haar die kummervolle Stirn deckt?
O unbedachte Jugend! Eitles Hoffen!
Bedenk, Du willst das, was Dein eigen ist,
Den Kreis, den Du mit Deinen Kräften ausfüllst,
Verlassen, um in nebelhafter Ferne
Traumbildern nachzujagen, die Dir Elend
Bereiten müssen? Blicke endlich um Dich!
Du bist auf irrem Wege — kehr' zurück!
Noch ist es Zeit! Zu spate Reu' ist fruchtlos!

William (sich im innern Kampfe von sich werfend).

Anna.

O William, laß das gutgemeinte Wort
Nicht ungehört verklingen! Bleibe bei uns!

John (mit milder Stimmung).

Laß jene Zeit, die Du mit nicht zum Tand
Vergeudet hast, von diesem Augenblick an
Vergessen und vergeben sein. Bleib' hier!

William (schmerzlich).

Und was ich in mir trug wie eine Gottheit —
Dies Vorgefühl von einer großen That,
Es wäre nur ein eitler Traum gewesen?

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. **William, Smyth,** dann **Thomas Green.** Beide aus dem Hause, dann ein Knabe, später Knowles an der Mauerthür.

Smyth.

Ich grüß' Euch, Master John!

John.

Seid mir willkommen!

Smyth.

Ich dank' und bring' Euch einen werthen Gast.

William (noch immer vor sich hin brütend).

Nur eine Täuschung? Nur ein Luftgebilde?
(Sein Blick fällt auf Smyth, er eilt zu ihm.)
Sagt Ihr mir, theurer Freund, was haltet Ihr
Von Eures William's Zukunft? War's ein Traum?

Smyth.

Die Antwort folgt.
(Tritt an die Stufen des Hauses und geleitet Thomas Green herab und nach vorn.)
Ich bitt' Euch, tretet näher!

John.

Das ist, trügt mich mein altes Auge nicht,
Sir Thomas Green?

Green.

Er ist es und entbietet
Euch seinen wärmsten Gruß, mein alter Freund!
Auch Ihr, Herr Pfarrer, und Ihr, liebe Anna,
Seid mir gegrüßt!

(Begrüßung).

William.

Er ist's, der Glückliche —
Ich aber muß mein Denken still vergraben!

John.

Was führt den Künstler in das Haus des Bürgers?

Green.

Im Auftrag meiner Königin steh' ich hier.

John (ungläubig).

Ihr scherzt — der Königin? Sprecht weiter, weiter!
Wie kam' mein Haus zu solcher Huld und Ehre?

Green.

So hört mich an. Ein neues Stück von mir,
Das oft schon aufgeführt und Beifall fand,
Ward von der hohen Gönnerin der Kunst,
Von unsrer Königin Elisabeth,
Zur Vorlesung verlangt. Mir ward die Ehre,
Das Amt des Lesenden zu übernehmen. —
Als dies zu Ende' und ich der hohen Frau
Für solche Gnade meinen Dank gebracht,
Trat plötzlich Graf von Southampton hervor
Und bat mich noch, ein kleines Manuscript
Zu lesen, wenn's die hohe Frau gestatte! —
„So wollen wir der Kunst ein Stündlein opfern"
Entgegnete Elisabeth — „Ihr Herrn
Und Damen, sauscht der Poesie! — Herr Graf
Von Southampton, sagt an, wie heißt das Werk?"
„Der glückliche Verfasser nennt's: Die Muse
In Fesseln!"

William (mit unterdrückter Stimme zu Smyth).

Haltet mich, mein Freund —
Das wird ein Urtheil über Tod und Leben!

Smyth (leise).

Nur Fassung!

John.

Nun? — Und weiter? Ich erblicke
Noch keinen Ausgang!

Green.

Ich ergriff das Heft
Und las es vor. Schon nach den ersten Zeilen
War's lautlos um mich. Alles lauschte, kaum
Daß man ein leises Athmen noch verspürte! —
Ein eigner Zauber klang aus jedem Worte.
Es war ein Lied, wie der gefang'ne Mann
Es einsam nur im Kerker dichten kann,
Wenn ihn der Drang nach Freiheit überfällt,
Weil's draußen grün wird in der Gotteswelt! —
Ein Nothschrei war zu nennen das Gedicht,
Nach einem Retter, weil ein Herz sonst bricht! —
Man neigte still sein Ohr — man war gebannt!

Das letzte Blatt entschlüpfte meiner Hand —
Ich war am Ende!

William (v. s.)
Freund, mir sprengt's die Brust!

Smyth (leise)
Noch fasse Dich, mein William!

John.
Ihr erzählt
Wie ein Prophet. Wo aber ist der Schlüssel?

Green.
Die Königin, noch wie im Traum verlenkt
Vom Nachklang des Gedichts, frug jetzt, aufathmend:
„Hat der Verfasser nur dies eine Werk
„Geschrieben?“ Und als nun der Graf
Ein Zweites darreicht, winkte sie mir zu:
„Lest weiter, Herr! — Was ist darin enthalten?“
Das Bruchstück eines Drama's! — „Lest es vor!“
Und ich begann.
Vergebens suche ich
Nach einem Wort, um zu bezeichnen, wie
Gewaltig dieses Werk in Fesseln schlug!
Das waren neue Klänge, fremde Bahnen,
In denen diese Dichtung sich bewegte.
Vor solchem kühnen Aufbau der Gedanken,
Vor solchem Blumenquell der Poesie
Schwand jedes Urtheil! — Wie ein Bergstrom, der
Die Felsenwand zerbricht und schrankenlos
Sich in den Abgrund stürzt, dann wiederum
Emporgeschleudert, Dampfeswolken bildet,
In denen siebenfarbig sich die Sonne
Im reichsten Glanze bricht, so kraftgetönt
Und farbenprächtig drang's in Aller Herzen.
Ich horchte selbst der Sturmfluth von Ideen,
Wie ein Berauschter.

William. (Pause.)
Und die Königin? —

Green.
Ergriffen von der Hoheit des Gedankens,
Von solcher Kraft der Schilderung, stand auf
Und sprach: „Das ist ein Stern, wie keiner noch
Am Himmelsraum der Poesie gewandelt! —
O saget mir, wie nennt sich jener Mann,
Der also mächtig das Gemüth ergreift,
Daß es ihm lauschen muß, gleich einem Kinde?“
„'s ist William Shakespeare!“ sprach
Graf Southampton —
Er weilt in seiner Vaterstadt zu Stratford!“

John.
Mein Sohn? —

Anna.
Du — William?

Pfarrer.
Ist's ein Gaukelbild?

(Alle Drei in höchstem Erstaunen.)

William (trunken).
O süßer Traum! (In größter Spannung zu Green.)
Und dann — Sir Thomas Green?

Green.
„In Stratford?“ sprach die Königin — „dort ist nicht
Die Stätte für sein schaffendes Talent.
Es braucht die Kunst der Pflege und wir wollen
Sie schützen, wie den Edelstein der Krone,
Daß sich an ihrem Glanz und ihrer Reinheit
Das Menschenherz erfreue überall.
Denn dieser Stern wird seine Strahlen tragen,
So weit auf Erden warme Herzen schlagen! —
Euch, Thomas Green, beehr' ich mit dem Auftrag,
Zu führen, und damit er meiner Gunst
Sich freuen mag, nehmt diesen Lorberkranz
Und drückt ihn auf die Schläfe des Poeten!“

(Green tritt an die Thürflügel — ein Knabe mit Kissen und Kranz erscheint.)

Anna.
O William, wie ein dunkler Schleier fällt
Der Irrthum mir vom Auge!

John.
Lieber Sohn,
Vergieb dem Vater, der in seinem Zorne
Ein heftig Wort gesprochen! — Meinem Hause
Wird solche Ehre und durch meinen Sohn!

William.
Vergeben und vergessen! O mein Gott,
Zu viel des Glückes häufst Du auf mein Haupt!

Pfarrer.
Wo Dich so hohe Gönnerin beschützt,
Da ist mein Fürchten Thorheit! Wand're rüstig
Auf Deinem Ruhmespfad und zieh' mit Gott!

Smyth zu William.
Du gehst nach London und ich biete freudig
Dem Vater Hand und Reichthum im Geschäft!
(John die Hand reichend.)
Seid Ihr's zufrieden?

John (schlägt ein.)
Heut' zieht Glück und Segen
In's ernste Haus des alten Shakespeare!

Green (tritt mit dem Kranze vor).
Jetzt
Nehmt hin den Ehrenschmuck, der Euch gebührt!

William (hier. Green setzt ihm den Kranz auf).
Ich gab das Beste, doch in künft'gen Stunden
Wird für mein Volk und seine Königin,
So Gott es will, ein schön'rer Kranz gewunden!

Knowles (hinter der Mauerthür).
Sir William, das Wetter zieht heran,
Die Sonne ist im Sinken! Macht Euch fertig!

William.

Hab' Dank, mein Freund!

Smyth.

Was will der alte Knowles?

William.

Sir Thomas Lucy möchte gar zu gern
Den Lorbeerkranz mit Dornen mir umwinden.
(zu Green.)
Ich folge Euch! Er ſoll, wenn er erſcheint,
Den Sangesboten ausgewandert finden!

Smyth.

So ſchütz' Dich Gott!

Anna.

Wir ſeh'n uns wieder!

John.

Geh'
Und mög' der Vater, durch des Sohnes Ruhm,
In ſeinen alten Tagen ſich verjüngen!

William.

Von Stratford jetzt nach London! Der Poet
Hebt ſangesfroh der Dichtung mächt'ge Schwingen!

Abſchieds-Gruppe.
(Strichſatz.)

Vorwort zu: „Platen in Venedig“

von **Auguſte Cornelius.**

Wir haben bereits im zweiten Hefte unſerer dramaturgiſchen Blätter das ſinnige Schauſpiel der Verfaſſerin „König und Dichter“ mitgetheilt. Dieſes Mal hat ſie ſich auf den Rahmen nur eines Actes beſchränkt. Wir ſehen hier einen hochbegabten modernen Dichter zwar nicht in tragiſchen Colliſionen, ſondern in leichter, anmuthiger Situation dargeſtellt. Man wird die Zeichnung des Dichters Platen nicht unwürdig und die Idee nicht unpoetiſch finden. Das kleine Stück macht einen heiteren Eindruck, der ſich gewiß auch bei einer jedenfalls wünſchenswerthen Darſtellung auf der Bühne, wie beim Leſen wiederholen wird.

H. Th. Rötſcher.

Platen in Venedig.

Original-Luſtſpiel in einem Aufzuge

von **Auguſte Cornelius.**

(Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt.)

Perſonen:

Graf Platen.
Baron von Holdheim.
Eugenie, deſſen Gattin.
Heberle, Fremdenführer.

Erste Scene.

Platen allein.

Platen. Ich kann dies holde Antlitz nicht vergessen! Was ich auch thue, denke, es ist eine Ghasele, und die schöne Frau der Endreim, um den sich Alles dreht. Der Klang dieser Stimme drang mir in die Seele! Mir ist, als mußt' ich ihr zu Füßen sinken und einen Strom schöner Gedanken, ach, eine Welt der herrlichsten Gefühle ihr von den Lippen, aus den Augen lesen! — Herrliches Venedig! Du bist zum kostbaren Rahmen geworden der dieses unvergeßlich theure Bild umschließt, und Dich soll ich verlassen, soll die doppelt schmerzliche Trennung erdulden? Unmöglich! Ich kann nicht daran denken, eine andere Luft zu athmen, als diese, von einem anderen Bild zu träumen, als von ihr! Und dennoch: der Dichter hat schon Abschied genommen, und der Mensch wird ihm folgen müssen in die liebe frostige Heimath. Ach, nur ihren Namen möcht' ich kennen, eines der Sonnette, die ich ihrem Andenken gewidmet, möcht' ich nur in ihre Hände legen, und den Trost der seligen Erinnerung mit mir nehmen! Laß sehen.

(Er liest.)

Ich liebe Dich, wie jener Formen eine,
Die hier Venedig uns in Bildern zeiget,
Wie sehr sich auch das Herz zu ihnen neiget,
Wir ziehen fort, und wir besitzen keine.

Wohl bist Du gleich dem schöngeformten Steine,
Der aber nie dem Piedestal entsteiget,
Der selbst Pygmalion's Begierden schmeichelt;
Doch sei es drum, ich bleibe stets der Deine.

Du aber weilst an der Lagunen Wogen,
Du bleibst zurück in diesem Himmelreiche,
Von allen Engeln Gian Bellin's umflogen;

Ich fühle mich, indem ich weiterschleiche,
Um eine Welt von Herrlichkeit betrogen,
Die ich den Träumen einer Nacht vergleiche.

O, wer die Klänge selber in das Ohr der Schönen hauchen, wer ein Lächeln des Dankes für diese Huldigung entgegen nehmen dürfte! Aber ich werde die Hoffnung aufgeben müssen, sie selbst zu sprechen, ja nur sie wiederzusehen — denn wie sie finden — wie mich ihr nähern — ach, ich werde Venedig untröstlich, mit gebrochenem Herzen verlassen müssen.

Zweite Scene.

Der Vorige. Heberle.

(Letzterer ist auffallend gekleidet mit livréeartigem Rock, buntem Halstuch, einem etwas grotesken Hut, und einem rothen Regenschirm unter dem Arm.)

Heberle (lebhaft hereinpolternd). Ecco il conte! Ecco la sua Eccellenza amata ed amorosa! Servo suo umillissimo! Hab' ich's nicht gesagt, mein hochverehrtester Graf: es giebt nur einen Cicerone, nur einen Heberle! Ohne Heberle kein Venedig! Was sollen alle gedruckten Fremdenführer, mit denen sich die Ausländer hier durchzuhelfen suchen: Heberle ist die Seele, die Quint-Essenz aller Bücher, ein Cicerone par excellence! Venedig ohne Heberle ist Rom ohne Papst, Sevilla ohne Figaro, und Sie sollen einmal sehen: die Nachwelt wird's auch anerkennen; ich werde ein wundervolles Monument auf dem Marcusplatz bekommen, und anstatt daß ich die Fremden führe, wird man die Fremden zu mir führen und Alle Welt wird mich anstaunen. Das ist Heberle, il grandissimo Heberlino, von Herrn Thorwaldsen in Marmor ausgeführt, wie er so mit ganz eigenthümlicher Grazie die Hand erhebt, und Alles zeigt und erklärt — rings um das Monument herum lauter Fremde, und immer Heberle in der Mitte — bald im Palazzo ducale — bald im Arsenal — bald in der Gondel — bald in der Piazetta — sein rothes Parapluie in der linken Hand haltend. — O, Herr Graf, es muß doch eine Pracht sein, so für alle Zeiten als Monument dazustehen. Schauen Sie, wie glauben Eccellenza, daß sich die Stellung am besten ausnehmen wird — so — oder — so?

(Er versucht sich in verschiedenen monumentalen Stellungen.)

Platen. Heberle! Welch' bunte Seifenblasen treibt wieder Euer Hirn: seid Ihr am frühen Morgen schon berauscht?

Heberle. Berauscht? Ja wohl — von Liebe — und dem erhebenden Gefühl von meiner eigenen Vortrefflichkeit — berauscht von einem baccio — zu deutsch von einem Busserl von meiner himmlischen Ninetta, e due lagrime d'un amor disperato, und von zwei dicken Thränen hoffnungsloser Liebe, die ihre sanften Augen um mich weinten. — O scagurata figlia — o barbaro dolor! — — — Aber jetzt geben sie Acht, Herr Graf, jetzt kommt der ungemein interessante Knotenpunkt meiner überaus poetischen Erzählung, der sich in lauter Wonne und Seligkeit für Sie auflösen wird. Hören Sie mit gespanntester Aufmerksamkeit, was folgt. Als ich so thränen- und busserlberauscht, in bittersüße Wehmuthsträume versenkt, langsam, gemessenen Schrittes, wie es einem amoroso disperato, einem unglücklich Liebenden zukommt, über den Marcusplatz dahinschreite, wer begegnet mir?

Platen. Nun ganz gewiß der Geist des letzten Dogen, der, Euch erblickend, seufzend ausrief: Hat auch Venedig keinen Dogen mehr, so hat es doch noch einen Heberle!

Heberle. O poeta illustrissimo! O Petrarca tedesco! Nein, kein Gespenst, kein Geist ist mir begegnet, aber das lieblichste Leben von Venedig, von der ganzen Welt! Merken Sie nichts? O Crudo cor — o anima perduta! — Merken Sie wirklich nichts?

Platen. Heberle, meint Ihr die Dame, welche wir vorgestern verfolgten?

Heberle. Ecco il vero palicinello! Gerathen! Getroffen! Bekommen Sie jetzt einen Begriff von meiner Vortrefflichkeit? Geht Ihnen eine prometheiſche Sonne auf? Begreifen Sie jetzt, warum die Venetianer ſagen: Heberle, l'incomparabile, es giebt nur einen Heberle!

Platen. Ich bitte Euch, fahrt fort — Ihr ſeid ihr doch gefolgt, wißt ihren Namen, ihre Wohnung?

Heberle. Wüßt' ich nicht Alles, wär' ich dann der Heberle? — Dunque scoltatemi: Sie kam aus der Marcuskirche, der Bediente hinter ihr her — trug ein Buch mit Goldſchnitt — alſo ſie kam aus der Meſſe. Der Menſch — der Bediente hatte einen ſilbergeſtickten Kragen am Rock, und ſah mit einem gewiſſen impertinenten Mitleid auf das einfache Roth meiner Livrée — o, Du diſnendes Niente — Du poſſeloſe Null auf der Rechentafel der menſchlichen Geſellſchaft, Du wußteſt wahrſcheinlich nicht, daß dieſer unſcheinbare Anzug eine Zahl, daß er den bedeutendſten Mann in Venedig verbirgt.

Platen. Bleibt bei der Sache, Freund, Ihr ſpannt mich auf die Folter — Sie war es alſo — war es wirklich? Ihr habt Euch nicht geirrt?

Heberle (verlegen). Ich irre nie. Das hat der Papſt allein mit Heberle gemein, ich und der Papſt, wir irren niemals.

Platen. Ihr macht mich toll mit Worten ohne Klang und Sinn! Schneidet Euren ganzen Silbervorrath in ein einzig Wort zuſammen, redet nur von ihr, für alles Andere hab' ich taube Ohren.

Heberle. Geduld, Geduld, jetzt kommt der Knotenpunkt. Ich folgte alſo zitto zitto, ganz pianissimo in angemeſſener Entfernung. Allein die amatissima bellissima Donna mußte mich bemerkt haben, denn ſie drehte mehrmals das allerliebſte Köpfchen nach mir um. Deſto eiferſüchtiger ward jene anima servile, der Diener mit ſilbergeſticktem Rockkragen — denn er gab ſich alle nur erdenkliche Mühe, mich mit ſeinem neidiſchen Schatten zu verbergen, doch vergebens! Ein glücklicher Zufall beſcherte die Holdeſte und Schönſte, wer ſo discret den Spuren ihrer Eiſenfüßchen folgte. Zwei deutſche Maler, denen ich geſtern den Titianshaarſtaat gezeigt hatte, kamen und entgegen, und riefen laut, als ſie mich ſahen: Ecco Heberle! Eviva Heberle! ſo daß die Donna sublima nicht mehr zweifeln konnte, mit wem ſie es zu thun hatte. Und richtig: Dieſes Erkennen hatte gewirkt, denn kaum war ſie die Stufen des Palazzo Montini in der riva de' schiavoni hinaufgeſtiegen — kaum hatte ſich die Pforte hinter ihr geſchloſſen, als ſie ſich auch ſchon wieder öffnete, und der Silbergeſtickte ſich mit demüthigſt nahte und mit tiefer Reverenz die Frage an mich richtete, ob ich der berühmte Cicerone Heberle ſei, was ich mit vornehmem Kopfnicken bejahte, worauf er mir die Karte ſeiner Gebieterin gab und mich erſuchte, dieſelbe in einer guten Stunde in den Palaſt Pisani zu begleiten. Nun, was ſagen der Herr Graf zu dieſer höchſt pikanten, ganz angemein intereſſanten, und Excellenza in die ungeheuerlichſte Aufregung verſetzende Erzählung? Hatte ich Recht mit dem Knotenpunkt? Deutet nicht der Barometer Ihres Herzens auf blauen Himmel und Sonnenſchein! Was würden wohl Hochdieſelben darum geben, eine Stunde lang mit Ihrem unterthänigen Knecht die Rolle tauſchen zu dürfen? Sa ein Conte trasformato, ein Conte Heberle, das wäre nicht ſo übel, he?

Platen (aufſtehend). Heberle — Ihr ſeid ein Genie! Dieſer Einfall wiegt die größte Erfindung unſeres Jahrhunderts auf, er iſt ein Luftſchiff, das den armen Sterblichen in die Region verſetzt, welche wir Erdbewohner Himmel nennen. Eviva Heberle! Dieſe Idee iſt göttlich! und wir wollen ſie ſogleich ausführen!

Heberle. Ma come? Che pensa? Che medita? Was haben Hochdieſelben vor?

Platen. Laßt uns ſogleich die Rollen tauſchen, gebt mir Euren Rock und Hut, den unvermeidlichen Regenſchirm — ich ſelber werde die Dame nach dem Palaſt Pisani führen.

Heberle. Ma Illustrissimo — wo denken Sie hin — es war ja nur ein Scherz — ich traue Eccellenza alles Gute, alles Schöne, alles Große, alles Erhabene zu — aber — Heberle ſpielen — oh!! — Der Herr Graf ſtellen ſich dieſe bedeutende Aufgabe doch ein wenig gar zu leicht vor. Bedenken Sie —

Platen. Keine Bedenken, Freund! O, die Idee iſt viel zu ſchön, viel zu verführeriſch für einen Dichter, ſie ſoll und muß der Stoff zum herrlichſten Roman meines Lebens werden!

Heberle (ſeinen Rock aufziehend). Aber — erhabener Gönner — Sie werden mir meine Kundſchaft verderben — wiſſen Sie denn den Palaſt Pisani zu finden?

Platen. Hab' ich nicht Wochen lang von Eurer Weisheit profitirt? Glaubt mir, die Rolle eines Cicerone iſt mir ganz ſo geläufig, wie Euch ſelber.

Heberle (Platen's Rock anziehend). Und ich — wie werde ich mich als Graf ausnehmen — und noch dazu als gräflicher Dichter? Alles Andere ſollte mich wenig kümmern, aber als Dichter aufzutreten — wenn nun Jemand kommt, der mir eine Ode, eine Ghaſele, ein Sonnett oder ſonſt ſo einen Teufelsſpuk abverlangt —

Platen. Seid unbeſorgt! Wer kennt mich hier? Und überdies wird mir das neidiſche Geſchick die Heldenrolle in meiner göttlichen Komödie nicht allzulange gönnen!

Heberle. Aber — wenn nun der Herr Baron kommt der geſtern hier war, und ſie nicht zu Hauſe trof?

Platen. Er wird nicht kommen! Doch ſollte ihn ein neckiſcher Zufall wirklich hierherführen, ſo ſpielt, ſo gut Ihr könnt, den Grafen, und den angenehmen Wirthen — Ihr ſeht: man hat das Frühſtück ſchon ſervirt (auf einen Tiſch im Hintergrund mit zwei Flaſchen Champagner zeigend). Wenn die Unterhaltung ſtocken ſollte, ſo nehmt nur Eure Zuflucht zum Champagner, er iſt

ein zungenlösendes Mittel, welches in wunderbarster Weise den Verstand erhellt.

Heberle. Gut, gut, Eccellenza. — So viel ist sicher: dies Bild muß auch auf dem Monumente dargestellt werden — die Nachwelt soll mich auch von meiner gräflichen Seite kennen lernen.

Platen. Heberle — Ihr nehmt Euch prächtig aus, ganz herrlich! Ein Himmelsglück, daß dieser Spaß nicht allzulange dauert, sonst stünde es übel um Benedigs schöne Welt! Doch nun gehabt Euch wohl — in einer Stunde bin ich wieder hier. (Schnell ab.)

Dritte Scene.

Heberle allein.

Heberle. Carneval! Vollständiger Carneval! Ich bin begierig, was aus der Geschichte noch wird! Am Ende kommt der verliebte Mensch gar nicht wieder, und ich sehe mich in die höchst genante Situation versetzt, gräflicher Graf bleiben zu müssen. O Conte, Conte malvoglio! Was so ein Dichtermensch doch für Ideen hat! — Gut ist er, ja, und splendid ist er auch — aber — daß er mich so ohne Weiteres aus meiner eigenthümlichen Heberle-Individualitäts-Livre herausfrisirt und sich so sans façon meines rothen Regenschirms bemächtigt, das kann ich ihm nicht verzeihen! Denn was bin ich ohne meinen Regenschirm? Ein Gott ohne Attribute, ein Schiff ohne Mast, eine Granitsäule ohne San Teodoro. — Aber ich hab es kommen sehen: Der gute Graf wird ans lauter Enthusiasmus für Benedig noch ganz toll werden, und um das Unglück voll zu machen, kommt nun noch gar die Liebe mit in's Spiel! So wird wohl nächstens das gesegnete Deutschland um einen verrückten Poeten reicher sein. Aber halt — da kommt mir selbst ein ungemein poetischer Gedanke! So wie ich hier bin, fein, nobel, im schwarzen Frack und weißer Halsbinde, laufe ich zu den Aeltern meiner Ninetta, das wird sie verblüffen — sie werden denken, ich habe mein Glück gemacht, bin reich geworden — sie werden sich die Sache überlegen, und sich den Heberle als Schwiegersohn gefallen lassen. Entzückt wird mir die Nini in die Arme fliegen. Ich aber thue nun vornehm, lasse mir sie förmlich aufdringen und heirathe sie dann prestissimo vom Fleck weg! Bravo, Heberle! Gut ausgedacht! Ein feines Plänchen, Heberle, bravissimo! — Gesagt, gethan — nur Muth, Coraggio. Selbstvertrauen! In einer Stunde ist Alles abgemacht. (Will er sich zum Gehen anschicken, klopft es an die Thür.) Da klopft es an die Thür! Weh' mir! Wer wird das sein? Am Ende gar ein Kunstkenner! Bewahren Einem die gnädigen Götter vor der Sorte! (Es klopft wieder.) Himmel! Ich bin ein verlorener Mensch! Wenn es nun Einer ist, der die Verskunst bei mir studiren will — wenn so ein verzweifelter Kunstjünger mich fragt, wie viel Füße so eine verwünschte Jambe hat — so bin ich auf ewig perduto. — (Es klopft zum dritten Mal.) Zum dritten Mal! Jetzt muß ich wohl herein sagen. Nun denn in's Teufels Namen: Entra! Tutti i Santi! steht mir bei! — es ist der Baron! Ich will thun, als ob ich entsetzliche Zahnschmerzen hätte, so kann er doch wenigstens keine Verse verlangen.

Vierte Scene.

Der Vorige. Holdheim.

Holdheim. Verzeihen Sie, Herr Graf, daß ich mich so ohne Weiteres einführe — in der Fremde giebt schon die Landsmannschaft das Recht zu ungezwungenem Bekanntwerden. Mein Name ist Holdheim. Ich hoffte schon gestern das Vergnügen zu haben, in der Soirée des bayerischen Consuls Ihnen vorgestellt zu werden, doch man erwartete Sie vergebens. Einige behaupteten sogar, Sie seien schon abgereist. Um so mehr freue ich mich, Sie noch hier zu finden, und dem berühmten Dichter meine Huldigung darbringen zu dürfen.

Heberle. O — ich — danke unmaßgeblichst für die erstaunlich rücksichtsvolle Behandlung — die Sie sich angelegen sein lassen — aber — entschuldigen Sie nur meine Zudringlichkeit, wenn ich — ohne etwa anmaßend sein zu wollen — obgleich nichtsdestoweniger — (Für sich.) Hole der Teufel den Grafen! Jedes Wort bleibt mir wie ein schwarzer Fracksapfel in der Kehle stecken. —

Holdheim. Ich will nicht hoffen, Herr Graf, daß Ihnen meine Gegenwart den geringsten Zwang auferlegt — ich errathe fast, daß ich Sie beim Dichten gestört habe — ich sehe hier den offenen Schreibtisch. —

Heberle. Da bringt ihn schon mein Unstern auf das fatale Thema! (Laut.) Bitte — bitte — nein — Sie stören mich durchaus nicht — aber — Sie finden mich leider in der unglücklichsten Situation, welche sich denken läßt — die empfindlichsten Zahnschmerzen —

Holdheim. Ach! — Erlauben Sie mir eine Frage: ist es Fluß?

Heberle. Jawohl — a ca ist förmliche Lagune!

Holdheim. Dann schätze ich mich glücklich, ein Mittel zu besitzen, welches Ihr Uebel auf der Stelle beseitigt. Diese Tropfen, welche ich zu eigenem Gebrauche bei mir führe —

Heberle (angenehm überrascht). Wie, Sie sind Zahnarzt?

Holdheim (lachend). Das nicht, Herr Graf, doch ich verstehe etwas von der Homöopathie, und ich kurire zum Vergnügen.

Heberle. Ah! — (Für sich.) Hole der Henker den Quacksalber!

Holdheim. Erlauben Sie gütigst, wo ist die schmerzhafte Stelle?

Heberle. O nicht doch — nicht doch — bitte — bitte — ich pflege dergleichen kleine Uebel in der Regel gar nicht zu beachten — bemühen sich der Herr Baron durchaus nicht. —

Holdheim. Thun Sie mir den einzigen Gefallen — nur um die wunderbare Wirkung des Medicamentes kennen zu lernen — ich habe noch ganz kürzlich der jungen Fürstin Serena und der Marquise Pimpinello mit diesen Tropfen geholfen — es brennt zwar etwas — aber nur vorübergehend. —

Heberle. Ringrazio di molto per i suoi medicamenti! Sie werden mir doch den Gaumen nicht in Brand stecken wollen! —

Holdheim. Aber ich bitte, Herr Graf. Halten Sie doch nur einen Augenblick still — wo ist der Schmerz — hier — hier? Geben Sie Acht — nur nicht zucken. —

Heberle. Au — au! Andate al diavolo, bestia infernale! Au — au!

Holdheim (für sich). Wie empfindlich doch so ein Dichter ist — aber — es läßt sich denken: diese Feinheit der Organisation! — (laut.) Nun, Herr Graf, verspüren Sie Linderung? Wo nicht, so steht Ihnen das ganze Fläschchen herzlich gern zu Diensten. —

Heberle (für sich). Behüte Gott! Der Mensch wäre im Stande, mich mit seinen Medicamenten zu Tode zu kurren! Das ist ja ein wahrer Satan! (laut.) Bitte — bitte — genug — genug. —

Holdheim. Aber nicht wahr, es hilft?

Heberle (Stoll und seufzt). O, es ist in der That wunderbar: ich fühle keine Idee von Schmerz mehr! (Für sich.) Ich muß mich kreuzfidel stellen, sonst bringt mich der Quacksalber noch um!

Holdheim. Es freut mich, daß es mir gelungen ist, den berühmten Dichter der verlassenen Muse wieder zuzuführen.

Heberle. Ich bin Ihnen sehr verbunden — sehr verbunden, Herr Baron — dennoch könnten Sie sich in Ihrer Voraussetzung irren. Die Muse ist ein Weib, als solches launisch — ja, es ist eigenthümlich — Sie werden lächeln, wenn ich Ihnen sage, daß solche kleine Uebel auf mein Dichter-Genie den allerverderblichsten Einfluß ausüben — sehen Sie, so etwas kann mich so angreifen, so krank, so nervös machen, daß es mit dem Dichten immer auf lange Zeit ein Ende hat.

Holdheim. Schade! Das wird Benedig entgelten müssen, denn gewiß würde diese Stadt Sie zu herrlichen Productionen anregen.

Heberle (für sich). Gott sei Dank: er kommt auf ein anderes Kapitel, da will ich ihn festhalten. (Laut und sehr seufzend.) Benedig! O, nicht wahr, Herr Baron, Benedig ist schön, ganz einzig in seiner Art! Aber haben Sie sich denn schon ein wenig umgeschaut?

Holdheim. Ich bin erst seit drei Wochen hier — habe allerdings schon Manches gesehen, aber doch bei Weitem nicht Alles. —

Heberle. In dieser kurzen Zeit konnten Sie allerdings ohne Heberle nur einen sehr unvollkommenen, nur einen sehr oberflächlichen Begriff von Benedig bekommen. Benedig ohne Heberle ist geradezu unmöglich!

Holdheim. Wie das? Wer ist dieser Heberle?

Heberle. Wie, Sie kennen nicht den Heberle? (Für sich.) Dem Himmel sei Dank, jetzt hab' ich ihn im richtigen Fahrwasser, in dieser Gegend wissen wir Bescheid.

Holdheim. Sie meinen den berühmten Fremdenführer?

Heberle. Nun freilich, wen denn sonst?

Holdheim. Ich kenne ihn wohl, doch nur per renommé, man sagt, daß Sie, Herr Graf, ihn in den letzten Wochen fast ausschließlich in Anspruch nahmen.

Heberle. O se non conosca Heberle, non conosca Venezia! Dieser Mensch ist eine Brille, die man aufsetzen muß, um Benedig kennen zu lernen. Wenn Heberle seinen rothen Regenschirm aufsteht und Ihnen die Merkwürdigkeiten dieser divina citta zeigt, dann werden Sie einen erhabten Begriff von Benedig bekommen. Sie brauchen gar nicht auszugehen, bleiben Sie getrost zu Hause und hören Sie Heberle, so sehen Sie Benedig vor sich. Sehen Sie die Pracht! Das ist der Marcusplatz, 660 Fuß Länge, 315 Fuß Breite — mit der Piazetta 550 Fuß. Bewundern Sie die wahrhaft orientalische Pracht der kuppeltreichen Marcuskirche mit ihren zwei meinandergeschachtelten Thürmen — sehen Sie dort den Dogenpalast and hier die Gebäude der Procuratia — hier die riva de'schiavoni —

Holdheim (lachend). Ganz recht — dort wohne ich.

Heberle. Und sehen Sie dort über das Parket von schwarz und weißen Marmorfließen die Brancegestelle mit ihren Cedermasten emporragen, welche ehemals die Insignien von drei Königreichen trugen — das sind die beiden Säulen, zwischen welchen Marino Falieri, il sventurato Doge, hindurch mußte, als er gekrönt wurde — sehen Sie, dies geschah hier auf derselben Riesentreppe, auf welcher er gekrönt wurde. Und nun folgen Sie Heberle — treten Sie selbst mit ihm zwischen jene beiden Säulen — fürchten Sie nichts — wir sind ja seine Dogen, wir werden nicht gekrönt. Und nun werfen Sie durch Heberle's Brille einen Blick auf den kolossalen Wasserspiegel vor uns. Sehen Sie rechts die Dogane und die Einfahrt in den Canal grande, über welche jene wundervollen Marmortempel hervorragen. — Sehen Sie, das ist die Giudecca mit ihrem Canal — weiter links San Giorgio maggoire. Jetzt steigen Sie mit Heberle auf den Marcusthurm. Folgen Sie nur immer seinem rothen Regenschirm, der eigentlichen Flagge des heutigen Benedigs. Rechnen Sie Heberle's Fernrohr, es ist das beste, welches Sie weit und breit finden können — und nun werfen Sie einen Blick über den Lido in's Meer hinaus, und drüben auf die Berge von Padua und Vicentino bis in die Tyroler Alpen. Und dann sehen Sie wieder mit Heberle herunter auf den Marcusplatz in das Gewühl um die Colonaden und Café's herum bis in die Merceria hinein — und sehen Sie alle die prächtig gekleideten Damen mit ihrem Gefolge. Sehen Sie, wie sich dort das Volk in Gruppen um

den Gaffer, hier um den Improvisator sammelt — he — he! Dort hat Einer gestohlen — die Giustizia ist hinter ihm her — im Fliehen rennt er den Policinellkasten um — halt! — Er stolpert über einen Kaffeetisch — prasselnd fliegen die Kannen mit ihrem braunduftigen Inhalt auf die Straßen. — Halt — halt! nicht zu weit vorhiegen — immer hinter Heberle's rothem Regenschirm her — zurück — zurück. — Da! Sie haben den Dieb! Er ist gefangen! Hören Sie den Jubel! — Wir müssen herunterfliegen — geben Sie mir das Fernrohr — folgen Sie Heberle — langsam — langsam — Trepp um Treppe — so — da sind wir — etwas außer Athem — aber wir sind wieder auf dem Martusplatz.

Holdheim. Bravo, bravo! Ich bewundere Ihre Phantasie, Graf Platen, es ist zum Erstaunen, welch merkwürdiges Talent Sie besitzen, sich in fremde Charaktere zu versetzen. Wenn ich es nicht besser wüßte, würde ich darauf schwören, Sie wären selber der berühmte Fremdenführer. Dieser Heberle muß übrigens ein höchst drolliger Kauz sein!

Heberle. Ja, ich empfehle Ihnen diesen außerordentlichen Menschen — keinen Schritt in Venedig ohne Heberle!

Holdheim. Ich glaube, meine Gemahlin hat vorhin nach ihm geschickt, um sich von ihm in den Palast Pisani führen zu lassen.

Heberle (für sich). Tu dunque sei quel in felice? Du also bist der Gatte unserer Angebeteten? Aha!

Holdheim. Es befindet sich daselbst ein berühmtes Bild von — von — — —

Heberle (rasch). Paul Veronese, welches die weiblichen Glieder der Familie des Darius vor Alexander und Hephästion darstellt. Die Königin hält Hephästion für Alexander, dieser macht sie auf ihren Irrthum aufmerksam, indem er auf den Rechten deutet.

Holdheim. Ich glaube, die Baronin ist durch einen deutschen Schriftsteller auf dieses Bild aufmerksam geworden, wie heißt er doch — — —

Heberle (ebenso). Goethe in seiner italienischen Reise, als er im October des Jahres 1786 hier verweilte.

Holdheim. Ja, ja — ich glaube — Goethe, Goethe oder Schiller — Einer von den Beiden. —

Heberle. Goethe, Goethe. Seine Bemerkungen sind sehr hübsch — der einzige Fehler seines Buches, welchen man ihm indessen nicht zum Vorwurf machen kann, ist, daß Heberle damals noch nicht existirte, er hätte ihn doch auf gar Manches aufmerksam machen können, was der Herr Geheimrath übersehen haben.

Holdheim (für sich). Wie eingenommen er von diesem Menschen ist! (laut.) Verehrtester Herr Graf, werden Sie mir wohl erlauben, Ihnen eine Bitte auszusprechen? Sie spüren nichts mehr von Zahnschmerzen, nicht wahr?

Heberle (erstaunt). Nein, nicht das Mindeste, Ihr Mittel ist vortrefflich, allein ich glaube, man darf es um des Himmels Willen nicht allzuoft anwenden.

Holdheim. Auch scheinen Sie in Folge dessen jetzt wieder heiter und aufgelegt zu sein. —

Heberle (ebenso). O, ich bin jetzt ganz erstaunlich heiter und über alle Maßen aufgelegt!

Holdheim. Dann dürfte ich Sie wohl ersuchen, mich in den Palast Pisani zu begleiten. Die Baronesse, eine große Verehrerin der Poesie, und ganz besonders Ihrer Muse, würde sich glücklich schätzen, Ihre Bekanntschaft zu machen.

Heberle. Ich werde mich unendlich freuen, Ihre Frau Gemahlin kennen zu lernen! (Für sich.) O sagurato! Er ahnet nicht, daß sich der Herr Graf schon selber vorgestellt hat.

Holdheim. Ich sage Ihnen meinen verbindlichsten Dank. Doch da mein erstes Gesuch eine so günstige Aufnahme fand, wage ich auch noch ein zweites. Würden Sie mir wohl zum Andenken an diese mir ewig unvergeßliche Stunde auch nur ein ganz kleines Gedicht für das Album der Baronesse aufschreiben?

Heberle (für sich). Da bringt der verwünschte Pechvogel schon wieder die Verse auf's Tapet. Jetzt muß der Champagner dran — das wird ihn zerstreuen. —

Holdheim. Lassen Sie sich erweichen — nur drei Zeilen —

Heberle. Sehr gern, sehr gern, mein lieber Baron! O, wenn es weiter nichts ist!

Holdheim. Sie entzücken mich durch Ihre liebenswürdige Bereitwilligkeit, Herr Graf — ich nehme Sie beim Wort — (Winkt ihn an den Schreibtisch rechts.)

Heberle. Bitte — bitte — schenken Sie mir nur so viel Zeit, mir Ihnen ein Glas Champagner zu trinken — dann — es ist eigenthümlich — Sie werden lächeln, wenn ich's Ihnen sage: Ich kann nicht dichten ohne des begeisternde Fluidum — erst wenn die Pfropfen knallen und der goldne Wein der Liebe im Glase braust und perlt, da sollen Sie 'mal sehen, da regnet es Gedichte!

Holdheim. Charmant, charmant, mein lieber Graf — wer hätte es gedacht, in dem stolzen Dichter einen so liebenswürdigen Menschen, einen so angenehmen Gesellschafter zu finden.

Heberle. Kommen Sie, kommen Sie, liebster Baron — Sie sind doch auch ein Verehrer von diesem Götterwein?

Holdheim. Leidenschaftlich — leidenschaftlicher Verehrer — ich schwärme dafür!

Heberle. Im Vertrauen gesagt: Ich habe die Entdeckung gemacht, daß der Champagner eine Erfindung der alten Griechengötter ist.

Holdheim. In der That? Das ist ja ein höchst interessantes Factum. Haben Sie diese Entdeckung schon publicirt?

Heberle. Noch nicht. Sie sind der Erste, wel-

chem ich unter dem Siegel der Verschwiegenheit diese Mittheilung mache.

Holdheim. Und seit wann sind Sie im Besitz dieses Geheimnisses?

Heberle. Seitdem ich zum ersten Mal unsern unsterblichen Mozart so himmlisch singen hörte: Treibt der Champagner ꝛc. —

Holdheim. Bravo, bravo! Ganz ausgezeichnet! Sie haben eine wunderschöne Stimme, und sind überhaupt ein herrlicher Mensch, lieber Graf, an Geist, Witz und Humor ein wahrer Kopebue!

Heberle. Kopebue! Sie konnten in der That keinen schmeichelhafteren Vergleich wählen, dieser Kopebue ist der liebenswürdigste Spitzbube von der Welt!

Holdheim. Ich bin entzückt über diese merkwürdige Verwandtschaft unserer Geister, und wenn Sie auch ein ebenso enthusiastischer Verehrer von Hunden und Pferden sind, als ich, so möchte ich mir die Ehre geben, Ihnen zwei Prachtexemplare dieser Thiere in meinem Castor und Pollux vorzustellen. Wir werden ihnen im Vorbeigehen einen kleinen Besuch abstatten, und dann führe ich Sie im Triumph zu meiner Gemahlin, welcher ich, wie Roller in Goethe's Räubern, versprochen habe, ihr den berühmten Dichter lebend oder todt zu bringen! (Giebt Heberle, da unter den Arm nehmend, mit sich fort.) Doch nun bitte, kommen Sie, kommen Sie, liebster Graf, wir dürfen keine Minute verlieren, wenn wir noch vorher Castor und Pollux begrüßen wollen. (Beide ab.)

Fünfte Scene.

Verwandlung.

(Zimmer im Palast Platen. Im Hintergrund ein Bild, die Familie des Darius vor Alexander darstellend. — Eugenie und Platen stehen bei der Verwandlung im Vordergrund, das Bild betrachtend; wenden sich dann der Rücken, langsam in den Vordergrund tretend.)

Eugenie. Das Bild ist schön! Ich bin durch Goethe's italienische Reise darauf aufmerksam geworden. Ich danke Ihnen, daß Sie mir es auffinden halfen, und gestehe Ihnen gern, daß Ihre Erklärung, Ihr Urtheil mich überrascht hat und mir in der anziehendsten Weise zu denken zieht.

Platen. Es ist gewiß der höchste Triumph des Künstlers, daß seine Gedanken noch nach Jahrhunderten durch leuchtende Augen in die Seele dringen.

Eugenie (ihn ansehend). Ich muß es tief beklagen, daß mein Gemahl für die schönen Künste so gar kein Interesse hat, ich schäme mich fast für ihn, daß dieser einfache Mann ihn an Verständniß des Schönen überragt. Wie belehrend, wie anregend und mit wie feinem Tact weiß er auf die Vorzüge der Kunstwerke aufmerksam zu machen, und so ein Mann verliert hier seine Zeit als Fremdenführer!

Platen. Es knüpft sich eine anmuthige Künstlersage an dieses Bild, gnädige Frau, deren Sie sich wohl aus Goethe's Buch erinnern. Veronese soll längere Zeit in diesem Hause als werther Gast geweilt, dieses Bild heimlich gemalt und es als Zeichen seines Dank darkeit zurückgelassen haben.

Eugenie. Recht künstlerisch! Aber gewiß war dieser ewig währende Dank eine Ursache der Verlegenheit für die bescheidenen Sterblichen, die ihn entgegennahmen als einen viel zu glänzenden Tribut für ihre Gastfreundschaft.

Platen. Sagen Sie das nicht, gnadige Frau! Bei einem längeren Verweilen in der Umgebung einer edlen Familie mochte der Künstler vielleicht eine größere Anregung, einen kräftigeren Trieb zum Schaffen, einen werthvolleren Schatz tiefer Begeisterung mitgenommen haben, als er ihn selbst durch ein so bedeutendes Werk zu vergelten hoffen durfte. Wohl mag er hier nicht nur gastliche Aufnahme, er mag auch ein feines Verständniß, ein inniges Entgegenkommen, ein bewußtes Auffassen seines künstlerischen Wollens und Wirkens, ein frohes Genießen des Vorhandenen, und ein liebevolles Wachrufen des noch in ihm Schlummernden gefunden haben. Und wo das dem Künstler geboten wird, während die übrige Welt kalt, stumpf oder gar kopfschüttelnd an den Schöpfungen seines Geistes vorübergeht, da kann er wohl nur mit dem Schönsten danken, was ihm der Genius in die Seele legte.

Eugenie (für sich). Seltsamer Mensch — o Ironie des Schicksals, das sich zuweilen darin gefällt, des Geistes Adel in niedere Sphären zu verbannen.

Platen. Wissen wir denn heute nach, ob nicht diese sinnende Familie des Darius Herrin und Töchter dieses Hauses waren, die dem künstlerischen Gast beim frohen Mahle oder in ihren häuslichen Beschäftigungen als Modell dienten, ohne es zu ahnen — wissen wir denn, ob er nicht in einem dieser lieblichen Köpfe den verhehlten Wunsch eines entsagenden Herzens, ein Geheimniß ausgesprochen, das er stumm und leidend vielleicht durch sein ganzes Leben mit sich trug? Wir gehen oft theilnahmlos an Bildern vorüber, in welchen der Künstler mit leiser Zurückhaltung, und doch mit grenzenloser Hingebung die Erlebnisse seines Innern dargelegt. O, wäre und die Wünschelruthe verliehen, die uns das Gold verriethe, wo wir nur nackte Berge und Felsgesteine erblicken, wir würden schaudernd stehen, wo wir jetzt gleichgültig vorübergehen.

Eugenie. Ich muß gestehen, die Bilder ihrer regen Phantasie legen ein noch höheres Interesse in das schöne Bild, als es an und für sich uns schon gewährt. Sie sind ein Charonne in des Wortes tiefster Bedeutung. Mögen Sie immerhin über mich lächeln, aber, wenn ich's wollte, ich kann es ihnen nicht verhehlen, so lebhaft drängt sich meiner Seele die Empfindung auf: Es lebt und athmet Etwas in dem Geiste ihrer Worte, welches Sie weit hinaussteht über ihren Stand, es ist in Ihnen ein Dichter verloren gegangen!

Platen (mit tiefer Empfindung). O, es giebt Stunden in meinem Leben, gnadige Frau, Stunden, so durchglüht vom heil'gen Hauch der Poesie, daß ich es selber glaube!

Eugenie (sich zu dem Bilde wendend). Herrlich! Beneidenswerthe Menschen, deren Angedenken in solchen Kunstwerken verewigt wird.

Platen. Finden Sie das? O ja, es ist das schönste Fortleben auf dieser Erde, welches uns beschieden werden kann! Alles Andere verschwindet — versinkt in Staub. — Was gestern noch so lockend, so begehrenswerth erschien, ist's heute schon nicht mehr, und nach der herrlichsten Fahrt schlagen doch einmal die verzehrenden Fluthen der Zeit gleichgültig an das Wrack auch des schönsten Daseins. — Dein Fahrzeug läßt keine Furche zurück in den Wogen — kein Zeichen giebt Kunde, auf welcher Stelle des ungeheuren Weltmeeres es in die Tiefe sank — und tausend lustig bewimpelte Schiffe voll buntem Leben und geräuschvollem Treiben gleiten im hellen Sonnenschein mit günstigem Winde ahnungslos über die Stelle dahin, wo Du einst gefahren. — Aber selig preise ich Dich, Laura, die den Dichter zu ewigen Liedern begeisterte, daß er aus dem Strome des Lebens sich rettend emporhob zu den Sternen, zu welchen die Fluthen der Zeiten sich immer erheben, und wenn sie sich im Sturm auch bäumen und thurmhoch aufsteigen gleich riesigen Wasserbergen. Dort prangst Du mir ihm, ein Doppelgestirn, lichtspendend dem gläubig aufschauenden Schiffer, der die Fahrt wagt auf den endlosen Wogen, die Fahrt, deren Ziel nur ihm allein mit seinem Glauben und Hoffen vor Augen steht, während der blöde Zweifler sich schnöde von ihm abwendet, die Fahrt nach dem sein Ewigkeit gefundenen, und in Ewigkeit neu zu findenden Jenseits, die Fahrt nach dem Lande des Schönen!

Eugenie (begeistert). O, einen ganzen Saal voll Zuhörer wünschte ich hierher, um Alle meines Genusses theilhaftig zu machen! Sie entrollen ein Bild der Künstlerliebe vor meinen Blicken, dessen Gluth und Empfindung aus Berouese's Farben gemischt erscheint, nur mit einem noch stärkeren Hauch von Idealität, als ich es dort gefunden. Sie sind — ich wiederhole es Ihnen, und sie müssen es so lebhaft wie ich selber fühlen — Sie sind hier nicht an Ihrem Platze — jedes Wort aus Ihrem Munde verräth eine Weihe der Empfindung, eine Begabung, welche hier unbemerkt verloren geht. O, lassen Sie in Ihnen mich der Welt, dem deutschen Vaterlande die Perle retten, welche nur durch einen Zufall seinem Diadem entfiel. Ich will Sie Ihrem Vaterlande wiedergeben, die schnöde Fessel will ich lösen, die, wie Prometheus, Ihren edlen Geist an einen starren Felsen schmiedet. Genaen Sie mir die Freude, den Triumph Ihren Lebenstag zu ehren, Sie als Ihr guter Engel über die geistödtenden Sorgen der materiellen Existenz hinwegzuheben, Ihnen an Freundeshand ein traulich stilles Plätzchen zu bereiten, wo Sie sich ungestört entwickeln können, wo Sie ungehindert der geistigen Größe entgegenreifen können, wozu Ihr Genius Sie berufen hat. Ja, ob Sie auch lächeln und verwundert zu meinem Enthusiasmus emporschauen — glauben Sie mir, wenn Sie es sich selbst nicht glauben wollen: Sie sind zu etwas Höherem geboren, Sie sind ein Dichter!

Platen (sie lassen, hingerissen). O, könnten Sie die Wonne ahnen, welche ich empfinde, das von Ihren Lippen zu hören! (Gott so.) Doch — halten Sie denn meine Beschäftigung hier für poesieleer? Täglich schweige ich im Anschauen des Schönen; mit Fremden oder auch allein weise ich Stunden lang vor den unübertrefflichen Kunstwerken, lerne sie fühlen und innig erfassen, und bilde mein Urtheil in der Stille an dem der verschiedensten Künstlercapacitäten. Ach, und Männer wie Cornelius — Overbeck — in ihrer Andacht vor den Werken der alten Meister zu belauschen, ist das nicht poetisch? Und endlich die Funken heiliger Begeisterung auch in schönen Frauenaugen glänzen zu sehen, die Schauenden zu vergleichen mit den Gestalten Titian's, mit den Engeln Gian Bellin's! Und dann sich sagen zu dürfen: Noch athmet die Schönheit, wie ehemals, noch lebt sie fort in wandelnden Gestalten, noch ist dieser blühende Erdball nicht entvölkert von Wesen, die es werth sind, in Werken des Malers und des Dichters fortzuleben — und dann — wenn es mir vergönnt ist, in solche Augen zu schauen — das Lob so reizender Lippen einzusaugen — dann werde ich mir mit Stolz des Edelsten bewußt, das in mir lebt — dann formt sich das Geschaute in hinreißende Klänge meiner schönen deutschen Sprache, der Sprache eines Schiller, eines Klopstock, eines Goethe! Dann weiß ich, daß meinen Gebilden das Götterrecht verliehen worden, fort und fort im Munde meines deutschen Volkes zu leben, dann hallen tausend und abertausend Stimmen es so unvergeßlich holden Frauenlippen nach: Du bist ein Dichter!

Sechste Scene.

Holdheim. Heberle. Die Vorigen.

Holdheim. Chère baronesse — machen Sie sich auf eine angenehme Ueberraschung gefaßt. Ich stelle Ihnen hier den Dichter Platen vor.

Heberle. Servo umilissimo e devotissimo della sua eccellenza, bellezza e grazia: Non sia negato al Cavaliere felicissimo di baciare questa mano bianchissima. — O, unvergleichlich holde, liebliche der Frauen, o, schönste Krone aller Kunstschöpfungen des herrlichen Venedigs, erlauben Sie mir, Ihre Hand zu küssen.

Platen (für sich). Heberle! dieser Gauner wagt zum Blitzstamm' mehr, als ich zum Abschied hoffen durfte.

Eugenie (bald auf Heberle, bald auf Platen lehnend). Ha, ich errathe Alles: Er ist Platen!

Holdheim. Ich suche vergeblich nach Worten, chère baronesse, um Ihnen auszudrücken, welch' einen unvergleichlichen Morgen ich in der Gesellschaft dieses einzigen Mannes verlebte! Denken Sie, welch' überraschende Geistesverwandtschaft: der Graf theilt ganz meinen Enthusiasmus für Kotzebue, auf dem Wege hierher überboten wir einander in den köstlichsten Citaten dieses himmlischen Schriftstellers.

Heberle. O Kotzebue, Kotzebue, scrittor amabile, in imitabile!

Holdheim. Wir dejeunirten mit einander, und als wir an unserm Hotel vorbei gingen, konnte ich dem Verlangen nicht widerstehen, dem Grafen Platen, der auch, wie ich, ein enthusiastischer Verehrer schöner Pferde ist, meinen Araber Pollux zu zeigen — er war voll des Lobes —

Heberle. Pollux! O Destrier finoomo e rabbioso! In Wahrheit ganz famoso!

Holdheim. Dann ließ ich Castor seine Kunststücke machen — en vérité, ma chère, das Thier übertraf sich selber!

Heberle.

O Castoro, o Castoro,
Spitzt famos die lange Ohre,
Mehr werth als ein Louisd'oro
Ist Castoro, o Castoro!

Platen (für sich). Der Mensch dichtet, als ob er eine Schüssel Maccaroni vor sich hätte!

Holdheim. Superbe, magnifique, sublime, liebster Graf! Nein, dieser Humor, dieser göttliche Humor! Wer das nur so immer Alles gleich aufschreiben könnte! Das sprudelt nur so den ganzen Morgen! — Denken Sie, chère baronesse! der Herr Graf hat die Gewogenheit gehabt, Castor zum Geschenk anzunehmen. Er will das Thier studiren, um ein größeres Gedicht über ihn zu machen in der Art des „Reinicke Fuchs" von Schiller.

Heberle. Si, si, si! Ich habe schon den Anfang:

In der Nacht auf seinem Strohe
Sitzet Castor, der Heroe,
Wachsam spitzet er das Ohr,
Admirabile Castor!

Und er denkt an die Banditen,
Die den Schweif ihm abgeschnitten:
Wartet nur, ihr Sapermenti,
Castor hat noch seine denti.

Holdheim. Superbe, lieber Graf! Ganz unvergleichlich! Das müssen Sie Castor mit goldenen Lettern auf sein Halsband pressen lassen. Ich muß gestehen, Verehrtester, Sie lehren uns in jedem Augenblicke das Glück höher schätzen, was darin liegt, mit großen Geistern Umgang zu pflegen, de se frotter aux arts. —

Eugenie. Es freut mich, daß Ihnen der Morgen in so angenehmer Gesellschaft verflossen ist. Ich habe seitdem eine Stunde verlebt, wie sie nur Venedig, und auch Venedig kaum zu allen Zeiten bietet. Dieser Herr hat mir Veronese's schönes Gemälde dichterisch erklärt, und mich einen Blick in die Tiefe einer Künstlerseele thun lassen, den ich niemals, nie vergessen werde. —

Platen mit halbunterdrücktem Ton. Gnädige Frau — o, Sie beschämen mich —

Heberle. Ah! Ecco l'amico Heberle! O, meine Gnädigste, nicht wahr, ein excellenter Bursche, dieser Heberle, ein Ausbund, ein Pfiffikus, ein Mensch, der, wenn es darauf ankommt, sogar im Stande ist, einmal eine Stunde lang den Poeten zu spielen.

Holdheim (ernsthaft). Wirklich? — Ah! — Hm! — Hat gar keine üble Physiognomie, der Kerl — nur etwas grotesken Anzug. — Freue mich, Sie kennen zu lernen, wahrhaftig, freue mich, werde mich erkenntlich zeigen —

Heberle. Das ist schön, lieber Baron, ich nehme Sie beim Wort. Der arme Bursche ist übel daran, er hat eine unglückliche Liebe — das schönste Wesen in Venedig — und sie liebt ihn wieder — aber die Aeltern — Sie wissen, wohl die Aeltern Crudo core — senz amore — Che volete — da monete! Das Geld, der leidige Mammon, daran scheitert Alles — wissen Sie, so eine Hand voll Ducaten, damit wäre den Leuchten vielleicht geholfen —

Holdheim. Mit Vergnügen — auf Ihre Fürsprache gewiß. (Zu sich.) So ein Poet ist doch eine außerordentlich mitleidige Seele! (Geht auf Platen zu und legt ihm eine Börse in die Hand, dieser verneigt sich stillschweigend.)

Heberle. Ich danke, danke unmaßgeblichst, danke ganz ergebenst, auch ich werde das Meinige thun, um dem armen Teufel weiterzuhelfen.

Holdheim. Aber jetzt gewähren Sie auch mir eine Bitte, Verehrtester! Wie wäre es? Wollen Sie nicht, um diesen schönen Tag zu krönen, die allerliebste Improvisation lesen, welche Sie so gütig waren, der Baronesse zu widmen — bitte — bitte — das Gedicht ist unvergleichlich!

Heberle. Ma davero — amico — quest' è grande molestia per la mia modestia. — In der That, Sie beschämen mich — diese Kleinigkeit — ich werde Ihnen lieber das Gedicht von dem Hunderl ausarbeiten. —

Holdheim. Lassen Sie sich erweichen — Sie haben sich in dem Gedicht selber übertroffen —

Heberle. Nun denn — wenn Sie darauf bestehen — ich fürchte nur, der Mensch — der Heberle da drüben wird keinen rechten Geschmack daran finden. —

Platen. Uebergeben Sie der Frau Baronin das Gedicht, Herr Graf —

Heberle. Was für ein Gedicht — carissimo Heberle?

Holdheim. Wie leutselig er gegen den armen Schlucker ist!

Platen. Das Gedicht von heute Morgen — (Deutet heimlich auf die linke Brusttasche.)

Heberle. Wo?

Platen. Das der Herr Graf in der linken Brusttasche haben.

Heberle. Aha! Da?! Heberle, Ihr seid ein Hexenmeister, Ihr wißt besser, was ich in der Tasche habe, wie ich selber.

Holdheim. Ist der Mensch hellsehend? Sonderbar genug sieht er aus.

Heberle. Eccolaqua! Eccellenza — prendete, leggete. — Es iſt im wahren Sinn des Worts doch letzte Gedicht, welches ich gemacht habe. —

Holdheim. Leſen Sie, chère baronesse! —

Platen (für ſich). Es von ihr leſen zu hören! Faſſe Dich, mein Herz. —

Eugenie (lieſt).

Venedigs Schönheit war mir aufgegangen,
Der Sonne gleich, die aus den Meereswogen
Empor ſich hebt, von Goldgewölk umflogen,
Ich ſah die ſtolze Braut des Meeres prangen.

Der Liebe frohſte Siegestöne klangen,
Und über ihr war ein Triumphesbogen
Von aller edlen Künſte Flor gezogen,
So herrlich, wie ſie nach Vollendung rangen.

Da ſah ich, wie aus Aethers Glanz gewoben,
Ein Frauenbild, und ihrer Blicke Schimmer
Traf meine Seele wie aus Himmelsferne.

Ich ſah nur ſie, Venedig ging in Trümmer,
Sie war's, und als ſie ſich hinweg gehoben,
Erglühten aus der Nacht der Sehnſucht Sterne.

Platen. Das iſt Muſik, unvergleichliche Muſik aus ihrem Munde! —

Holdheim. Sehr ſchön, vortrefflich, lieber Graf, aber ich muß geſtehen: das Gedicht von dem Hunderl hat mir doch noch beſſer gefallen, es iſt einfacher naiver, ſtreift ſchon mehr an Kotzebue!

Eugenie (geht raſch auf Platen zu und giebt ihm ihre Börſe). Dem Cicerone dieſes Gold! — (Nimmt eine Roſe von ihrer Bruſt und giebt ſie Heberle.) Und dieſe Roſe dem Dichter jenes Sonetts! Leben Sie wohl! — (Geht raſch ab.)

Holdheim (ihr nachrufend). Mais — chère baronesse — qu'est ce qu'il y a donc? Doch keinen Zufall? Kein Unwohlſein? — Verzeihen Sie, Herr Graf — ich muß doch ſehen — (Ab.)

Siebente Scene.

Platen. Heberle.

(Platen eilt auf Heberle zu, giebt ihm die Börſe, und nimmt haſtig die Roſe aus ſeiner Hand, und bleibt ſtehen, ſie entzückt an die Lippen drückend.)

Heberle (dem Inhalt der Börſe prüfend). Heiſa! Gold! lauter gleiſſendes Gold! O Heberle, jetzt wird die größte Merkwürdigkeit von Venedig Dein Eigenthum — jetzt heirathest Du Deine Ninetta!

Platen. Süße, heilige Blume, komme mit mir und ſtreue Deinen Duft in das dornenvolle Leben des Dichters! —

Heberle. Herr Graf, Sie ſind ein himmliſcher Menſch! Die ganze Welt möcht' ich zu Ihren Füßen führen!

Platen. Ein balſamiſcher Schlüſſel ſollſt Du mir ſein, der mir alle Pforten im Tempel des Schönen öffnet! —

Heberle. Noch acht Tage, Conte admirabile, übernehmen Sie meine Kundſchaft, und Heberle iſt ein Rothſchild!

Platen. In den Sonnetten aus Venedig ſollſt Du mich wiedererkennen — und Dich — und meinem deutſchen Vaterlande ſollen die ſchönſten Roſen über den Alpen blühen — wie mir. —

Heberle. Herr Graf, der Bandit ſagt: La bourse ou la vie! Ich aber ſage: Edelſter, Beſter, nehmen Sie mein Leben für dieſe Börſe!

Platen. So zog einſt Veronese aus dieſem Paſaſt — eine Roſe in der Hand, und in ſeinem Geiſt unſterbliche Gebilde! —

Heberle. Kommen Sie mit, Herr Graf — Ninetta ſoll Ihnen danken — ja, unſere Dankbarkeit wird ohne Grenzen ſein — Sie ſollen ein Buſſerl haben, verſtehen Sie, ein Buſſerl, un baccio divino dell' angelica bocca della mia Ninetta — und ſie ſoll Ihnen die Stanzen vom Taſſo ſingen, ſo ſchön, ſo ſchön, wie Sie ſie noch von keinem Gondolier gehört haben!

Platen. Ja, Cicerone, komm, das nehm' ich an! Das ſoll mein Abſchied von Venedig ſein! Zu hören, wie noch nach Jahrhunderten das Lied des Dichters von ſeines Volkes Lippen tönt! — Komm, führe mich! Noch einen Blick nach ihrem Fenſter — noch eine Strophe des unſterblichen Taſſo, und dann addio Venezia, addio per sempre!

Heberle. Ja, und Venedig wird's Ihnen nachrufen, und der Marcusplatz und der Rialto und alle Säulen und Gebilde der Kunſt, und ich, und meine Ninetta und die ganze Welt ſoll Ihnen nachrufen: Eviva, eviva, il Conte Platen! Es lebe der unſterbliche Dichter! Es lebe das herrliche Venedig!

Ende.

Ueber Burghardt's Schauspiel: „Iphigenia in Aulis."

Hoffentlich werden unsere Leser, nach eigener Kenntnißnahme von Burghardt's im ersten Heft unserer Zeitschrift veröffentlichten „Iphigenia in Aulis," dem verehrten Herausgeber dieser Blätter vollkommen darin beigestimmt haben, daß jenes Drama ein ungewöhnliches dichterisches Erzeugniß, ein aus „reiner Begeisterung" hervorgegangenes, von „wahrhaft dichterischem Sinne" zeugendes, durch „antike Einfachheit" ausgezeichnetes und dabei nach Möglichkeit „selbstständiges Werk durchaus edler Art" ist. Blickt man auf den von „verworrenem Unkraut erfüllten Garten" der neuesten deutschen dramatischen Literatur, so kann man sich versucht fühlen, jenen wohlbegründeten positiven Lobsprüchen, in negativer Form, die Anerkennung hinzuzufügen, daß wir in dem fraglichen Werke weder etwa einem ihrer scheuen, durch eine Unzahl verrückter Bilder Genialität zusammenschachern wollenden Dichterlinge, noch auch einem ebenso ohnmächtigen wie leichtfertigen Hans Narren in allen literarischen Gassen, noch endlich einem unverhüllt eine ganz prosaische Intention auf dramatischem Wege verfolgenden Dilettanten begegnen. Die Grundidee jenes Burghardt'schen Dramas, das begeisterungsvolle Sterbenwollen für den Ruhm des Vaterlandes, ist vielmehr ein wahrhaft dichterischer Gedanke. Bei der Ausführung dieses Gedankens hat Burghardt zwar im Ganzen, mit Recht, an Euripides — den einzigen griechischen Dichter, von welchem eine „Iphigenia in Aulis" auf uns gekommen ist — innig sich angeschlossen; im Einzelnen ist jedoch jener moderne Dichter von seinem antiken Vorgänger nicht unbedeutend abgewichen. Bei solchen Veränderungen, besonders, tritt das Talent des Verfassers hervor, seine Personen immer diejenigen Aeußerungen machen zu lassen, welche für deren jedesmalige Situation die allerpassendsten und die beziehungsvollsten sind. Unter solchen Aeußerungen müssen namentlich diejenigen hervorgehoben werden, in denen Iphigenia die auf ihrer Reise nach Aulis von ihr gemachten Betrachtungen und empfangenen Belehrungen mittheilt. In diesen Herzensergießungen ist gleichsam die Ouverture zu dem ganzen Stück enthalten. Zunächst sehen wir Iphigenia von der Schönheit der Welt entzückt, die sich ihren Blicken dargeboten hat. Beim Anblick des Rithärongebirges aber wird ihre Seele durch die Erinnerung an die von Laïos gegen seinen leiblichen Sohn dort ausgeübte unnatürliche Grausamkeit verdüstert; sie schreitet jedoch von dieser Verstimmung zu dem Gedanken fort, daß der Mensch sich den unerforschlichen Fügungen des Schicksals demüthig unterwerfen müsse. In diesen wechselnden Stimmungen, Gefühlen und Gedanken ist der Keim des ganzen Dramas enthalten. Erkennt man hierin mit Befriedigung das künstlerische Nachdenken und den gewissenhaften Fleiß Burghardt's, so gewahrt man mit gleichem Behagen, daß, wiewohl dem Geiste des aus dem Vollen schöpfenden Dichters die rechten Worte und die passenden Bilder immer ungesucht sich dargeboten haben, er doch gewiß durch fleißiges Ueberarbeiten seinem Ausdrucke diejenige Glätte gegeben hat, die auch des begabtesten Dichters erster Entwurf schwerlich haben wird. Die Mannigfaltigkeit, Genialität und Energie der Sprache Shakespeare's würde man bei Burghardt allerdings vergeblich suchen; sogar Racine's „Iphigenia in Aulis" übertrifft ihn zum Theil an Kühnheit und Kraft der Sprache. Etwas, das nur von Leuten bezweifelt werden kann, die jenes Drama Racine's niemals gelesen haben. Dagegen wird man wohl nicht zu viel sagen, wenn man behauptet, Burghardt's „Iphigenia" könne in Bezug auf glückliches Finden des sachgemäßen Ausdrucks und auf den Fluß der Rede mit Goethe's „Iphigenia auf Tauris" sich messen.

Obgleich aber diese Behauptung gemacht werden darf, und obgleich Burghardt's in Rede stehendes Werk vielleicht auch in Betreff der Behandlung des Stoffes mit Goethe's ebengenanntem Drama auf gleicher Höhe steht, so würde man dennoch irren, wenn man meinte, Burghardt's „Iphigenia in Aulis" habe völlig gleichen Kunstwerth und bringe eine, den ächten Kunstsinn gleich sehr befriedigende Wirkung hervor, wie Goethe's „Iphigenia auf Tauris." Die Schuld der bezüglichen Ungleichheit liegt jedoch nicht an Burghardt, sondern an dem von ihm behandelten Stoffe, der sich durch keine noch so große Kunst der Bearbeitung unserem modernen Gefühl und Bewußtsein so nahe bringen läßt, wie der Stoff der „Iphigenia auf Tauris," sondern immer für uns etwas abstoßend Fremdes behalten wird. Der Inhalt der Goethe'schen „Iphi-

genia" hingegen hat den doppelten Vortheil, einerseits unserem modernen Gefühl und Bewußtsein vollkommen zu entsprechen und doch andererseits mit dem antiken Geist durchaus nicht in Widerspruch zu stehen. Denn daß Orest's Befreiung von seinen Gewissensqualen bei Goethe nicht, wie bei Euripides, durch das Bild der Diana, sondern durch die magische Gewalt des reinen Seelenadels Iphigeniens bewirkt wird — dies ist ein Gedanke, den für einen der antiken Welt ganz unmöglichen zu erklären nur Denen einfallen kann, die sich eine höchst bornirte Vorstellung vom Alterthum construirend zusammengefaselt haben. Jener Gedanke muß vielmehr der, den mächtigen Einfluß menschlichen Geistes auf menschlichen Geist täglich erkennenden antiken Welt gerade ebenso natürlich, gerade ebenso nahe liegend gewesen sein, wie, umgekehrt, der antike Glaube an die Wunderkraft eines göttlichen Bildes nicht nur im katholischen Theil der modernen Welt einheimisch ist, sondern sogar in dem, „Gott im Geist" verehrenden protestantischen Theil derselben eine gewisse Berechtigung hat. Was den letzterwähnten Punkt betrifft, erinnern wir zum Beispiel daran, daß Goethe durch den Anblick eines großartigen Bildes der Juno die zu einer seiner Dichtungen erforderliche Reinheit des Kunstsinns sich verschafft zu haben gesteht: wie denn auch in einem Protestanten die Sixtinische Madonna eine gründliche Geistesreinigung hervorzubringen nicht unfähig sein wird.

Zwischen dem Alterthum und der modernen Welt besteht also in Bezug auf die in der „Taurischen Iphigenia" zu bewirkende Geistesbefreiung des Orest ganz und gar keine unübersteigliche Kluft.

Anders verhält es sich, wie schon angedeutet, mit dem Stoff der „Iphigenia in Aulis." Mit diesem Stoffe kann sich weder das ungebildete, noch das gebildete moderne Bewußtsein befreunden, und zwar das gebildete noch weniger, als das ungebildete.

Zuvörderst müssen wir dem vielleicht in manchem Kopfe herrschenden Wahne entgegentreten, als ob die Fabel von Iphigenia's beabsichtigtem oder gar wirklich erfolgtem Opfertode eine uralte und durch graues Alter etwa ehrwürdige, imponirende Sage wäre. Dem ist keineswegs so. Homer, der älteste von Agamemnon und dessen Töchtern sprechende griechische Dichter, sagt nicht das Mindeste von jener angeblichen Opferung, welche er doch namentlich im zweiten Buch seiner Iliade (V. 299 flg. und V. 450 flg.) hätte erwähnen müssen, wenn ihm von jener Geschichte Etwas bekannt gewesen wäre. Im Gegentheil befindet sich die nach späterem Mythos Geopferte in der Iliade unter den drei Töchtern Agamemnon's, aus welchen ihr Vater, im letzten Jahre des Trojanischen Krieges, also ungefähr zehn Jahre nach der Abfahrt von Aulis, dem Achill, im Fall der Versöhnung, die Wahl läßt. Zwar kommt der Name Iphigenia unter jenen drei Töchtern nicht vor; aber daß die unter ihnen erwähnte Iphianassa Eins ist mit Iphigenia, darüber waren im Alterthum alle Diejenigen einig, die nicht aus einem ganz besonderen, so zu sagen ihnen persönlichen Grunde durchaus einen Unterschied zwischen Iphianassa und Iphigenia machen wollten. Zu der fraglichen Opferung ist übrigens bei Homer die viel später ersonnene Veranlassung gar nicht vorhanden; denn bei ihm erfolgt die Abfahrt der griechischen Flotte von Aulis nach Troja ohne irgend ein Hinderniß, unter glücklichen Vorbedeutungen.

Erst in den sogenannten Kyprien, einem ungefähr in der Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Christi Geburt, also etwa vierhundert Jahre nach Homer's Zeit entstandenen Epos, erst da findet sich die Sage von der beabsichtigten Opferung Iphigenia's, und zwar wesentlich in der Gestalt, wie sie dem Burghardt'schen Drama „Iphigenia in Aulis" zu Grunde liegt. Hiernach tödtet Agamemnon, als die griechische Flotte im Hafen von Aulis sich versammelt hat, eine Hindin, und rühmt sich, ein besserer Schütze zu sein, als Artemis. Darüber erzürnt, sendet die Göttin Sturm und Unwetter, um die Abfahrt der Flotte zu verhindern. Kalchas erklärt, daß und warum die Mondgöttin zürne; ferner, daß ihr deshalb Iphigenia geopfert werden müsse. Iphigenia wird unter dem Vorwande, mit Achill vermählt werden zu sollen, nach Aulis geholt, und man schickt sich an, sie zu opfern. Im verhängnißvollen Augenblick aber wird Iphigenia, an deren Stelle eine Hindin kommt, von der nun versöhnten Göttin entrückt, zu den Tauriern geführt und unsterblich gemacht.

Obgleich Aeschylos (in seinem „Agamemnon" V. 147 flg., V. 212 flg., V. 217—238 und V. 1389 und Sophokles (in seiner „Elektra" V. 528 flg.) die wirklich erfolgte Opferung Iphigenia's behaupten, um diese Tödtung als Beweggrund für Klytemnestra's Gattenmord zu benutzen; und obgleich daher diese beiden Dichter in ihren verlaren gegangenen, auf Iphigenia bezüglichen Trauerspielen jene wirkliche Opferung auch dargestellt haben werden, so ist doch Euripides, da jene Abschlachtung den Griechen bei fortschreitender Geistesbildung immer anstößiger wurde, zu der in dem Kyprischen Gedicht enthaltenen milderen Sage von der nur beabsichtigten, aber durch Artemis

ſelber verhinderten Opferung zurückgekehrt. Indeß iſt ſowohl Euripides, wie Racine, von jener Sage darin abgewichen, daß er den Zorn der Artemis auf keine Weiſe zu motiviren verſucht hat, ohne Zweifel gar keine Motivirung mit Recht immer noch für beſſer haltend, als die in jener Sage gegebene, der Gottheit unwürdige. Mit dieſer von Burghardt angenommenen Quaſi-Begründung ſich zu befriedigen, kann dem modernen Bewußtſein füglich nicht zugemuthet werden. Wenn in der Burghardt'ſchen „Iphigenia“ Kalchas verſichert, Diana ſei wegen der Tödtung einer ihr gehörigen Hindin gerechterweiſe dermaßen ergrimmt, daß nur das zur Buße vergoſſene Blut der geſchlachteten Königstochter Iphigenia ſie verſöhnen könne, ſo antworten wir dem auf Auslegung des Willens der Göttin meiſterhaft ſich zu verſtehen vorgebenden, in der That aber die Göttin ſchändlich verleumdenden Pfaffen nicht nur mit Goethe's „Iphigenia“: „Der mißverſteht die Himmliſchen, der ſie blutgierig wähnt;“ ſondern wir ſagen, mit dem Burghardt'ſchen Agamemnon ſelber, dem Prieſter auf den Kopf zu, daß nur ſein „böſer Dämon“ die Tödtung Iphigenia's verlangt, „die Göttin dies Opfer nicht wollen kann.“ Und wenn jener Pfaffe, noch mehr zu imponiren ſuchend, frech behauptet, nicht nur Diana, ſondern ſogar das ſelbſt über den Göttern ſtehende Fatum, „das Schickſal,“ „die Nothwendigkeit,“ das Verhängniß“ wolle Iphigenia's Opfertod, ſo läßt ſich der Burghardt'ſche Agamemnon, wiewohl er eben ſeinen ſtarken Charakter hat, durch jene hochtönenden Worte mit Recht doch ſo wenig verblüffen, daß er dem Kalchas vielmehr entgegnet: „Ich durchſchaue Dich, Du erneueſt den alten unheilvollen Hader der Prieſterherrſchſucht und der Königsherrſchaft; Du willſt ein Vorrecht vor mir in dem Kampfe gewinnen.“ Auch die Klytemneſtra Burghardt's iſt feſt überzeugt, daß „die gerechten Götter die Opferung Iphigenia's nicht wollen können,“ und daß nur in die „Nacht des Wahnſinns verſunkene arme Sterbliche“ dies Opfer zu fordern im Stande ſind. Ebenſo erklärt der Achill Burghardt's: obgleich er „ſcheu die ewigen Götter verehre, ſo ſei er doch der Erſte, dem Prieſter Trotz zu bieten; denn Agamemnon's Sache ſei ſeine eigene, ſei aller Könige Sache.“ Die genannten drei Burghardt'ſchen Hauptperſonen glauben alſo nicht an den, Iphigenia's Tod fordernden grimmigen Zorn der Gottheit: noch weniger können ſie daher annehmen, die Tödtung einer geweihten Hindin ſei hinreichend geweſen, in den Göttern ſolche kannibaliſche Blutgier zu erwecken, wie Kalchas denſelben andichtet. Agamemnon und Achill ſind im Gegentheil von der Ueberzeugung durchdrungen, daß ſie es nicht mit einer Forderung der Gottheit, ſondern mit einem, im beſten Fall den Willen der Gottheit mißverſtehenden frechen Pfaffen zu thun haben. Für dieſe Perſonen und noch mehr für uns Moderne hat daher die vom Burghardt'ſchen Kalchas vorgebrachte Motivirung des angeblichen Zornes der Götter, inſoweit dieſelbe auf Blutgier ſich bezieht, durchaus keine Gültigkeit. Für uns aber iſt dieſe Motivirung auch inſofern nichtig, als ſie auf den angeblich an der leblosen Natur ſich auslaſſenden Götterzorn Bezug hat. Wir Moderne können uns nicht beruhigen bei der Angabe der Sage, Diana's Zorn habe bewirkt, daß die griechiſche Flotte, zur Strafe für Agamemnon, nicht von der Stelle zu bringen geweſen ſei. Sagte uns Jemand, Diana habe Dies bei ihrem Vater, dem über Alles, auch über die Winde und das Meer die Oberherrſchaft führenden Zeus, durchzuſetzen gewußt, oder Neptun habe der Diana zu Gefallen um ſo lieber die Abfahrt der Flotte verhindert, als er für die Trojaner Partei nahm; ſo würde dieſe vermeintliche Aufklärung vielleicht einem zur Zeit des Trojaniſchen Krieges lebenden Griechen ganz plauſibel vorgekommen ſein, aber ſchon manchen zeitgenöſſiſchen Landsmann des Euripides, deſſen Klytemneſtra bereits das Daſein der Götter in Zweifel zieht, wenig befriedigt haben. Für uns Moderne vollends enthielte jener Aufklärungsverſuch nur leere Worte. Wir begriffen nach wie vor nicht, warum wegen Tödtung einer Hindin entweder Windſtille oder Orkan auf dem Meere entſtehen ſoll, und wie durch Tödtung eines Menſchen günſtiger Wind für eine Flotte verſchafft werden kann. Wir ſind daher auch völlig außer Stande, die Nützlichkeit und Nothwendigkeit der Tödtung Iphigenia's einzuſehen. Schon empört darüber, daß überhaupt ein Menſch wegen Tödtung einer Hindin mit dem Leben büßen ſoll, daß ein an der Tödtung der Hindin ganz unſchuldiges, noch dazu höchſt edles menſchliches Weſen zum Opfer dafür beſtimmt iſt, werden wir wo möglich noch mehr dadurch empört, daß zwiſchen dieſem Opfer und dem von demſelben erwarteten Vortheil ein vernünftiger Zuſammenhang ebenſo wenig zu entdecken iſt, wie zwiſchen der Tödtung der Hindin und dem angeblich daraus entſtandenen Uebel der verhinderten Abfahrt. Ein ſchuldlos geopferter Menſch iſt kein Gegenſtand der wahrhaften Tragödie, daher nach kirchlicher Auffaſſung Chriſtus kein ſolcher Gegenſtand. Außer dem Kreuzestode Chriſti erträgt das moderne Bewußtſein die Hinopferung eines Schuldloſen weder außerhalb

der Bühne, noch auf derselben mit zustimmender Ergebung. Wir werden deshalb durch die für Burghardt's Iphigenia bis gegen das Ende des Stücks vorhandene Todesgefahr nicht künstlerisch ergriffen, sondern wie von einem etwa nur noch durch fürstliche Gnade zu verhindernden Justizmorde leidenschaftlich aufgeregt. Erfolgte die Opferung wirklich, — wie es in den bezüglichen Autoren gegangenen Dramen des Aeschylus und des Sophokles wahrscheinlich geschehen ist, — so würden wir Moderne von einer solchen Darstellung mit dem empörenden Eindruck des Gräßlichen scheiden, und die uns gemachte Zumuthung, gefälligst auf einen echt antiken Standpunkt zu treten, mit Verachtung zurückweisen. Bleibt es hingegen bei der Androhung des Opfertodes der Iphigenia, — wird, wie bei Burghardt, die Bedrohte schließlich durch Diana in Wolken eingehüllt und so in die Lüfte escamotirt, statt der königlichen Jungfrau aber eine Hindin dem Messer des Opferschlächters Kalchas untergeschoben, — verwandelt sich auf diese Weise noch in der letzten Stunde das drohende Trauerspiel in ein Schauspiel, wie Burghardt im Gegensatz zu Euripides und Racine sein Drama genannt hat, — dann müssen wir zwar sehr gerecht finden, daß für eine Hindin eben nur eine Hindin bußt, aber wir behalten das ärgerliche Gefühl, von einem ebenso geistigbeschränkten wie hochmüthigen Pfaffen mehr als nöthig empört worden zu sein und zuletzt ein leeres Blendwerk vorgemacht bekommen zu haben.

Wollte nun Jemand uns etwa einwenden, in Burghardt's Schauspiel „Iphigenia" sei nicht die drohende Gefahr der Opferung, sondern die Opferwilligkeit der königlichen Jungfrau Dasjenige, was entschieden das höchste Interesse in Anspruch nehme, so müßten wir erwidern, daß die Bereitwilligkeit zur Selbstaufopferung für das Vaterland nur dann begeisternd auf uns zu wirken vermag, wenn diese Bereitwilligkeit eine in keiner Weise aufgezwungene, sondern vollkommen freie ist, und wenn wir, zweitens, im Stande sind, zu begreifen, daß durch das gebrachte Opfer dem Vaterlande wirklich ein großer Nutzen gestiftet werden konnte. So wird der Heldenmuth des Leonidas und seiner Genossen, — wird die Großthat Winkelried's immer hohe Bewunderung erregen. — Bei der Iphigenia in Aulis fehlen aber die eben angegebenen Bedingungen, weil, wie schon bemerkt, nicht abzusehen ist, wie der Tod dieser Jungfrau die Wirkung haben kann, der Flotte günstigen Wind zu verschaffen, und da zweitens der Ungestüm des, Iphigenia's Tod verlangenden Heeres doch einen etwas anfanften Druck auf ihren Entschluß zum Sterben auszuüben sehr geeignet ist, wobei jedoch nicht geläugnet werden soll, daß der Burghardt'schen Iphigenia ein Schein größerer Freiheit des Verzichtens auf das Leben verliehen ist, als die Euripideische „Iphigenia in Aulis" behält, da für Jene wenigstens die Myrmidonen unter Anführung des Achill zu kämpfen sich noch nicht geweigert haben, während dieselben bei Euripides im Gegentheil unter allen Kriegern am ungestümsten den Tod Iphigeniens verlangen. Wenn Burghardt's Iphigenia aus „Götterehrfurcht" sich opfern zu wollen erklärt, so erkennt sie nicht, was wir mit Klytemnestra, Agamemnon und Achill erkennen, daß die Götter den Tod dieser Schuldlosen gar „nicht wollen können," und wenn der Pfaffe versichert, Iphigenia's Opferwilligkeit „schwelle ihm die Brust mit einem höheren Selbstgefühl der Menschenwürde," so bestehtihm die höchste Menschenwürde in der für uns nicht die höchste Menschenwürde darstellenden Unterwerfung unter seinen, der Gottheit zugeschriebenen Willen.

Hier müssen wir diese Besprechung eines ausgezeichneten Dichterwerks abbrechen.

Dr. Baumann.

Iffland und Dalberg.

(Geschichte der Classischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargestellt von Dr. Wilhelm Koffka. Leipzig, Verlagsbuchhandl. von J. J. Weber. 1865.)

Verfasser und Verleger haben sich mit der Herausgabe obigen Werkes ein rühmliches Verdienst erworben, indem sie die, selbst unter den schwierigsten Verhältnissen rastlos wirkende Kunstthätigkeit und an Erfolgen so glänzende Theaterepoche Mannheims gleichsam zum Musterbild in unser schwer darniederliegendes Bühnenleben hineinzubauen versuchten. Das Buch umfaßt die äußere und innere Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters von seiner Gründung bis zu Iffland's Abgang (10. Juli

1796) in sechs, nebst einem „Anhang," enthaltend Protocolle des Mannheimer Theaterausschusses, Kritiken des Herrn von Dalberg, dramaturgische Fragen und ihre Beantwortung u. a. m. in vier Abschnitten, und nehmen die darin aufgesammelten Quellendocumente unser ungetheiltes Interesse in Anspruch. Wenn es nun aber auch im Plane des Verfassers lag, nur die „Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters" zu schreiben, in Bezug auf die allgemeine organische Entwickelung des deutschen Schauspiels wäre es zweckentsprechend gewesen, gleich im Anfang seiner Einleitung das „erste deutsche Nationaltheater" (Hamburg 1767 bis 1769), denkwürdig und groß durch Lessing, Ekhof und Seiler, und die durch Ekhof's Tod meist herbeigeführte Auflösung des Gothaer Hoftheaters auf's Schärfste zu betonen; denn es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dort die gelegneten Fruchtkeime für die einstige Blüthe des Mannheimer Nationaltheaters ruhten und daß von dort der kunstsinnige Karl Theodor die ursprünglichen Anregungen für sein Kunstunternehmen in sich aufnehmen mochte. Diese beiden Hauptmomente müssen als die kräftigsten Ecksteine zum Aufbau des damals „neuen Bühnenwesens" in Mannheim betrachtet werden, und es bleibt sicherlich ein sehr erfreuliches Zeichen, daß hier schon in so hohem Grade Scharfblick, Einsicht und Kunstverständniß vorhanden waren, um gleich das beste Bühnenmaterial Deutschlands zur Bildung eines Nationaltheaters zu gewinnen und fruchtbringend zu machen.

Noch einen Punkt hat der Verfasser zu milde beleuchtet. Seite 8 heißt es: „Man berief Lessing und Ekhof zur Organisation und zu dem Amte eines Lehrers der Grundsätze der Dramaturgie. Beide lehnten jedoch den Antrag ab." Ekhof konnte freilich dem Rufe nicht nachkommen, denn er führte bereits die ihm vom Herzog Ernst in Gotha übertragene Leitung des Hoftheaters; und wenn Lessing, vom Kurfürsten 1776 zum ordentlichen Mitgliede der neuerrichteten Mannheimer Akademie mit Zusicherung einer jährlichen Pension ernannt, es zwar gleichfalls, durch die trüben Hamburger Erfahrungen gewarnt, abgelehnt hatte, in directe Beziehungen zu dem neuen Theaterunternehmen zu treten, so sind doch unbezweifelt die von ihm verlangten und auch eingesandten Vorschläge für die Bühne, die Empfehlung des Directors Seiler und die einiger Schauspieler von weittragendem Einfluß und Nutzen bei der Organisation gewesen. Lessing wäre vermuthlich dem jungen Kunstinstitute noch ferner mit Rath und That zur Entwickelung behülflich gewesen, wenn man ihm die angetragene Pension, um deren Hebung er 1777 selbst in Mannheim war, nicht durch eine so unedle Wendung entzogen hätte. Denn als Lessing dem Kurfürsten seinen Dank für die bewilligte Ehrengabe aussprach, dagegen seine persönliche Betheiligung am Theater ablehnte, glaubte der Minister Hompesch auch ein Gleiches in Bezug auf die von Lessing angenommene Pension involviren zu sollen. „Denn (so heißt es in der Antwort Lessing's an Hompesch) nur einem Kinde, dem man ein gethanes Versprechen nicht halten will, dreht man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja selbst freiwillig von diesem Versprechen lossage." Der Schluß des Lessing'schen Schreibens lautete: „Da zur Zeit so Manches vom deutschen Theater geschrieben wird; da in Kalendern und Journalen der neuen Einrichtung des Mannheimer Theaters, ohne mich dabei zu vergessen, bereits gedacht worden, so kann es nicht fehlen, daß man der Fortsetzung derselben nicht ferner gedenken und mich dabei in's Spiel bringen dürfte. Hier muß ich Ew. Excellenz meine Schwäche gestehen: ich vergebe tausend gesprochene Worte, ehe ich Ein gedrucktes vergebe. Auf die erste Silbe, die sich Jemand über meinen Antheil an dem Mannheimer Theater gedruckt und anders entfallen läßt, als es sich in der Wahrheit verhält, sage ich dem Publikum Alles rein heraus. Denn darin belieben Ew. Excellenz doch wohl nur mit mir zu scherzen: „Daß ich demohngeachtet die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schicksal überlassen und von Zeit zu Zeit besuchen würde."" Ich dränge mich zu Nichts, und mich Leuten, die, ohngeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum Besten hegegnen wollen oder können, — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein."

Die eingestreuten Bemerkungen des Verfassers über Directionen und Schauspieler sind so fein wie treffend. Höchst anziehend ist der übersichtliche Einblick in die Mannheimer Zustände und in die Engagementsverhandlungen mit den Gothaischen Künstlern und Künstlerinnen. Dahin gehört auch die Instruction 1. October 1779 von dem edlen Reichsfreiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg an den Director Seiler. Es ist erhebend zu lesen, mit welcher Liebe, welchem Ernst und Fleiß Direction und Gesellschaft in gemeinsamen Streben arbeiteten, das Beste und Schöne in der Kunst zu fördern; und welch fröhlicher Muth beseelte Alle trotz Noth und Mißgeschick, das einst über Mannheims Bühne zusammenbrach! Anregend sind die biographischen Künstlerskizzen (S. 48—57), darunter das herrliche Trei-

blatt: Beil, Beck und Iffland. „Diese drei Jünglinge," bemerkt Koffka, „so verschieden begabt und so gleich in ihrer Begeisterung und ihrem Streben, alle Drei mit Kenntnissen und dichterischem Talent ausgerüstet, hatten einen Freundschaftsbund geschlossen, der nicht nur für sie selbst ein Quell der belebendsten Anregungen wurde, sondern auch den merkwürdigsten Einfluß auf die ganze Kunstgenossenschaft ausübte, der sie angehörten. Wenn wir uns sagen müssen, daß heute an keiner Bühne, selbst an der am reichsten dotirten nicht, ein solches Dreiblatt zu finden wäre, drei junge Leute, die so wie jene schauspielerisch und schriftstellerisch zu produciren vermöchten — man erinnere sich der Stücke, die sie schrieben, man denke an ihre Ausarbeitung der von Dalberg später gestellten Fragen —: liegt darin nicht ein trauriger Beleg für den Rückschritt, den die intellectuelle Basis der Bühnenmitglieder seit jener Zeit gemacht hat? Hervorrufe und papierene Vergötterung in feilen Theaterblättern sind ja wohlfeil genug zu haben: was bedarf es da auch noch der Intelligenz!"

Die Thätigkeit der Direction und Gesellschaft zeigt sich in bewundernswerthem Lichte, wenn man hört, daß vom 7. October bis zum Schluß des Jahres 1779 unter 37 Vorstellungen, die zum ersten Male gegeben, nur sieben Wiederholungen sich befanden. Welche Bühne brächte Das heute noch fertig? Man glaubt fast in einer fremden Welt zu leben, sieht man den Freiherrn von Dalberg seine ansehnliche Intendanten-Besoldung ausschlagen, sogar „seine eigene Loge" im Schauspielhause bezahlen, ferner die Pietät der Gesellschaft den großen Darstellungen Schröder's gegenüber, deren gesammten sittlichen Ernst für das Kunstganze, — man vergleiche nur die bezüglichen Stellen: S. 64 —67, 61, 75, 109, 123 — 126, 167 — 171, 138 — 139 u. s. f.

In richtiger Erkenntniß des Bühnenwesens ließ Dalberg seine Gesetze, ehe sie zur Ausführung kamen, von der Gesellschaft anerkennen. Die Strafgesetze stellen sich ziemlich streng, doch unparteiisch und gerecht hin; denn als Seiler's Hand sich einst auf der Probe gegen die widerspenstige Schauspielerin Toscani verfündigte, zog diese freilich provocirte Lebhaftigkeit dessen Entlassung „wegen unsittlicher Aufführung" herbei. Mit des trefflichen Seiler Abgang trat Dalberg und die Gesellschaft in unmittelbaren Verkehr: ein Abschnitt „von der nachhaltigsten Bedeutung." Die neuen Verordnungen Dalberg's, von einem gewählten Schauspieler-Ausschuß mitberathen, schufen ein wahrhaftes Zusammenwirken der Mannheimer Kunstgemeinde. „Indem die Mitglieder an dem Ehrgeiz, dem berechtigten, und gleichzeitig an ihrem Interesse gefaßt, sie selbst für den Gang der Dinge verantwortlich gemacht wurden, gingen sie auch mit Leib und Seele daran, erblickten in dem Gelingen des Allgemeinen den Triumph und den wahren Vortheil des Einzelnen, und gelangten, durch naturgemäßes Abweisen aller unedlen Motive, zur wahren künstlerischen und sittlichen Läuterung. Die Initiative in Kunstangelegenheiten den Künstlern überlassend, hielt Herr von Dalberg seine starke Hand über das Ganze, ohne je der Würde und der Intelligenz der Künstler irgendwie zu nahe zu treten. Obschon er mehr von Theater, von Dramatik und dem Wesen der Schauspielkunst verstand, als irgend Einer, welcher nach ihm den Namen „Hoftheaterintendant" trug, fiel es ihm nicht ein, in eigentlichen Kunstfragen seine Ansicht tyrannisch und exclusiv als die allein maßgebende ausgeben zu wollen. Das sollte erst einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, welche das bekannte Sprichwort: „Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand" vornehmlich auf die Hoftheaterverwaltungen anzuwenden beliebte, ohne darin aber besonders glücklich zu sein. Die constitutionelle Regierungsform, wie sie Herr von Dalberg für seine Bühne einführte, zu einer Zeit einführte, wo überall in politischer Hinsicht der bestimmteste Absolutismus herrschte, erwies sich als die geeignetste und nützlichste für den Organismus des Theaters. Es bleibt immerhin eine auffallende Erscheinung, daß sie seither nirgends nachgeahmt wurde, während man mit Begierde nach dem Absolutismus für die Theaterverwaltungen griff, selbst an solchen Orten, wo politisch inzwischen der Constitutionalismus Wurzel gefaßt hatte. Und doch ähnein die Bretter, welche die Welt bedeuten, in so vielen Dingen der Welt selbst! Und doch wird für die dramatischen Kunstanstalten nicht eher wieder ein Heil erblühen, als bis sie wieder nach dem einzigen vernünftigen Dalberg'schen Princip geleitet werden!"

Ein schöner Grundzug geht durch die Mannheimer Gesellschaft, daß man nicht den Schauspieler allein, sondern auch die Kunst im Allgemeinen S. 142) fordern müsse. Dalberg selbst schreibt Kritiken über gegebene Stücke und Darstellungen, die dem Personal versiegelt zugesandt werden. Auch die Schauspieler verfassen dergleichen und verständigen sich über dramaturgische Fragen. Fast mythenhaft klingen die Berabredungen, um den Glanz und das Interesse an den Vorstellungen zu heben, von Beil, Iffland und Beck (S. 163—171), und wie unermüdlich zeigt sich Dal-

berg darin, daß kein Mitglied auf seinen Lorbeeren ausruhe, wenn er Verweise „über eingerissene Nachlässigkeit und über den schlechten Gang der Vorstellungen“ anmerken zu müssen glaubte, zu einer Zeit, wo Schiller von den Gastspielen Iffland's und Beil's bei der Großmann'schen Gesellschaft in Frankfurt entzückt war.

Ein Lichtpunkt des Buches ist die Ehrenrettung Dalberg's dem jugendlichen Schiller gegenüber. Die ärgsten Biographen, auch Laube sogar in seinen „Karlsschülern,“ lassen tiefe Schatten auf den Mannheimer Theatervorstand fallen und bemühen sich, aber keineswegs zur Ehre Schiller's, denselben zu verunglimpfen. Man muß sich dem Verfasser auf's Dankbarste verpflichtet fühlen, daß er, durch „aktenmäßige Schriftstücke“ unterstützt, der deutschen Nation in Zukunft die Gelegenheit zur Berichtigung ihres Urtheils in Betreff des Dalberg-Schiller'schen Verhältnisses geboten hat (S. 111—117).

Und wie edel und großmüthig bezeigte sich Dalberg gegen Iffland, dessen Schuld von nahe dreitausend Gulden er freiwillig übernahm und, um den Künstler an Mannheim zu fesseln, ihm ein Document übersandte, zufolge dem er für sich und seine Erben dem „großen Schauspieler und Schriftsteller“ eine Pension von achthundert Gulden jährlich „in seinem lebenslänglichen Andenken, so lange nämlich derselbe beim Leben verbleiben wird, auf Edelmann's treuen und festen Glauben“ aussetzte (S. 304—305). Was Iffland als die Pflicht eines Regisseurs (202—204) erkannte und an die Intendanz übergab, darf noch heute mustergültig bleiben. Ebenso ist es bezeichnend für Anschauungen und Täuschungen der Zeit, wenn ein Priester am Grabe des Schauspielers Bock die Worte sprach: „Nun noch ein Wort zu Ihnen, meine Werthesten, am Grabe Ihres Mitbruders. Ich ehre Ihren Stand; ich ehre Ihre Kunst, ich kenne ihren Einfluß auf den Staat, auf die Bildung des Menschen; aber mit Wehmuth sehe ich noch immer Stücke auf Kosten der Sittlichkeit auf hiesiger Bühne auftauchen. Sie selbst, meine Herren, müssen ja wissen, daß das Laster auf der reizenden Seite, im lachenden Gewande zeigen, Laster predigen heißt. Lassen Sie die Bühne das sein, was sie sein sollte: — Schule der Sitten! Immiscuit utile dulci, sagt Horaz: — beherzigen Sie das!“ Iffland äußerte darauf in einem Briefe an den Techanten: „Was mich anbelangt, so soll Ihr Zuruf nicht vergeblich sein. Ich erkenne die Schauspiele, worin den Sinnen geschmeichelt, der Beifall auf Kosten der Sitten, Ordnung und Religion dem schwachen Zuschauer abgebuhlt wird, für schädlich, für das schändlichste Gift, das ausgestreut werden kann. Ich will ernstlich dagegen sein, wenn es der Zufall entschlüpfen ließe, daß so Etwas gegeben würde.“ Welch ein Abstand, wenn man an die heutigen Demi-Monde-Dramen und die musikalischen Zoten Offenbach's denkt!

Das innere Getriebe der Bureaukratie, die meist keinen Kunstsinn besitzt, wird in dem Werke Kossta's gebührend mit den untrüglichsten Beweisen bloßgelegt. Merkwürdig ist's, daß dieselbe schon Dalberg dahin-maßregelte: „An Comparsen und Chorsisten sei zu sparen, die Schauspieler und Schauspielerinnen, so wie Sänger und Sängerinnen dafür zu verwenden.“ (S. 262.) Als Eduard Devrient die Regie des Dresdener Hoftheaters führte, hat er ebenfalls diesen Punkt wieder lebensfähig machen wollen, doch vergeblich. Wir bezweifeln gern, daß sich dergleichen Anordnungen in Karlsruhe nicht wiederholt haben und sind überzeugt, daß Devrient selbst in dergleichen Dingen nicht die ächte und wahre Grundlage einer Theaterleitung zu finden glaubt, wenn man auch jedem Director einige persönliche Liebhabereien gestatten mag. Der klügste und beste hat zu Zeiten seine Schrullen, die oft in ehrlich gemeinten Anschauungen des Individuums wurzeln. In den Resolutionen und Rescripten (S. 244—288) zeigt sich das ganze vielschreibende Elend der Bureaukratie, die „der Kunst gegenüber zur Brutalität einerseits, zur Kleinigkeitskrämerei andererseits ihren Weg nimmt, eine Wahrnehmung, für welche die neuere Geschichte der Hoftheater hunderte von Belegen beizubringen im Stande wäre.“ Um eine Einherzerin z. B., die 6 Fl. monatlich erhielt, dem Etat abzufeilschen, wurden Berge voll Maculatur verschrieben und aufgehäuft. Sehr beherzigenswerth für Directionen, die nur Ausstattung und Schaugepränge lieben, ist der Bericht Dalberg's vom 27. Januar 1795 (S. 286—288).

Mit dem Abgang Iffland's war auch von Dalberg die Liebe und Freudigkeit zur Sache geschwunden. Dalberg, im Jahre 1749 geboren, übernahm die Bühne am 1. September 1778 und legte theatermüde seine Direction den 20. Juni 1803 nieder.

Ein flüchtiges Streiflicht auf den „Anhang“ läßt uns eine genaue Einsicht in den inneren Verwaltungs- und Kunstorganismus der Gesellschaft thun, was besonders „aus den Protocollen des Mannheimer Theaterausschusses“ und aus den „Kritiken des Herrn von Dalberg“ hervorgeht. Ferner erhält man noch manches Wissenswerthe über die Mannheimer Bühne, über Theatergesetze und den aktenmäßig dargelegten Seiler-

Toscanischen und Rennschüb-Wallenstein'schen Streit (S. 317 – 555). Aus diesem überreichen Material werden aber Dalberg's Kritiken und vornehmlich „die dramaturgischen Fragen und ihre Beantwortung," an denen sich die Schauspieler Meyer, Reinschüb, Iffland, Beil und Beck betheiligten, unsere vollste Theilnahme gewinnen. Diese Arbeiten werfen einen hellen Glanz auf die künstlerischen Bestrebungen des damaligen Schauspiels, wie sie vielleicht nicht eine Bühne Deutschlands schöner darzulegen im Stande ist.

E. Gerber

Das Bibliographische Institut in Hildburghausen.

Es ist erfreulich, zu sehen, wie rasch und unermüdlich das Bibliographische Institut zu Hildburghausen beisert ist, uns mit trefflichen Uebersetzungen der classischen Werke des Auslandes zu beschenken. Jetzt liegt uns zunächst die Uebersetzung von Dante's „Göttlicher Komödie" in drei Abtheilungen: Hölle, Fegefeuer und Paradies, von Eitner vor. Wir wollen hier nicht auf alle Differenzen eingehen, welche jede Uebersetzung dieses tiefsinnigsten Gedichtes darbieten wird. Wir begnügen uns vorläufig mit der Erklärung, daß sich die genannte Uebersetzung getrost dem Besten an die Seite stellen darf, was auf diesem Gebiete bis jetzt geleistet worden ist. Ueberall blickt, und dies scheint uns bei Dante gerade eine Hauptsache, ein sicheres Verständniß der erhobenen Dichtung durch. Dabei ist der Uebersetzer mit Glück bemüht gewesen, so viel als möglich eine Schwere des Ausdrucks zu vermeiden, und sich dem Deutschen anzuschmiegen, ohne trivial zu werden. Sicher wird diese Uebersetzung dazu beitragen, diese tiefsinnige Dichtung Dante's auf deutschem Boden immer heimischer zu machen.

Mit der Anzeige von Dante's „Göttlicher Komödie" durch Eitner verbinden wir noch die Hinweisung auf die gleichzeitig im Bibliographischen Institut erschienene Uebersetzung der Balladen von Burns durch Barsch. Es läßt sich über dieselbe nichts Besseres sagen, als daß man bei ihrer Lesung oft die Luft des schottischen Hochlandes athmet, und daß man sehr sinnig in die Eigenthümlichkeiten des Dichters eingeführt wird. Wer überhaupt für diese Gattung ursprünglicher Balladenpoesie Sinn hat, wird gewiß bei der Lesung dieser Uebersetzung seine volle Befriedigung finden.

H. Th. Rötscher.

Die Transparents der Festhalle zu Dresden.

Wir halten es für unsere Pflicht, auf die so eben bei Meinhold und Söhne in Dresden erschienenen Lieferungen der „Festbilder aus den Transparents der Festhalle zum ersten deutschen Sängerfeste in Dresden" aufmerksam zu machen. Theils zeigen uns diese Bilder selbstständige künstlerische Gestalten, wie unter Anderen Walther von der Vogelweide, Beethoven, theils allegorische, die schönen Stromgebiete von Rhein und Elbe versinnlichende Figuren. Diese Bilder werden nicht nur Denjenigen ein großes Interesse gewähren, welche an dem Sängerfeste Theil zu nehmen Gelegenheit hatten, sondern werden sich überhaupt die Gunst aller Derjenigen gewinnen, welche dem schönen Unternehmen ihre Theilnahme zugewendet haben. Die Bilder sind von der saubersten Ausführung und gereichen sowohl den Schöpfern derselben, als der Verlagshandlung von Meinhold und Söhne gleich sehr zur Ehre. Wir zweifeln daher auch nicht, daß diese Bilder sich überall die allgemeinste Anerkennung erwerben werden. Da sich so schöne Kräfte und so feiner künstlerischer Sinn zu diesem Unternehmen vereinigt haben, so werden sich diese Arbeiten gewiß die allgemeinsten Sympathieen gewinnen, und wird sich der Antheil, den diese Bilder erwecken, sich nicht nur auf Diejenigen beschränken, welche selbst Theilnehmer am Feste waren, sondern wird sich überhaupt auf alle gebildeten Classen des Publicums erstrecken. Um dies schöne Ziel zu fördern, haben wir uns eine Hinweisung auf diese Bilder erlaubt.

H. Th. Rötscher.

Was iſt traurig, was iſt tragiſch?

Wenn ein ſchönes, hoffnungsvolles Mädchen durch eine verheerende Seuche hinweggerafft, und ihre Familie dadurch einer wahrhaften Freude und eines Troſtes beraubt wird, wenn ein Erdbeben oder eine Ueberſchwemmung ganze Städte verwüſten und zertrümmern, ſo iſt dies traurig, ſehr traurig, aber nicht tragiſch! Wenn aber ein heidenmüthiges Mädchen den heroiſchen Entſchluß faßt, trotz des Verbotes des Herrſchers den geliebten Bruder zu beerdigen und mit Todesmuth dies ausführt, ſo iſt dies tragiſch! Was folgt aus dem Geſagten? Das bloße Leiden als Leiden iſt niemals tragiſch, es gehört dazu etwas, wodurch erſt der Stempel des Tragiſchen aufgedrückt wird, und dies iſt eine ſittliche Berechtigung. Nur das ſittlich Berechtigte kann uns, wenn es in Kampf und Tod eingeht, tragiſch berühren, weil unſer Gemüth nur da ein volles Intereſſe weiht, wo es im Tiefſten berührt wird. Aus dem Geſagten folgt, daß, wo in der Kunſt ein tragiſches Motiv auftritt, uns daſſelbe ſittlich und geiſtig zugleich intereſſiren ſoll. Das Moment einer ſittlichen Berechtigung muß alſo ſtets da ſein, wo wir tragiſch empfinden ſollen. Darin liegt ſchon, daß die bloße Unſchuld als Unſchuld völlig außerhalb des Tragiſchen liegt, wenn ſie von Leiden ergriffen wird, als das bloße Leiden. Die Unſchuld bleibt alſo für die Tragödie der unbrauchbarſte und ſchlechteſte Factor. Wer ein ſittliches Moment vertritt, iſt aber erſt dann tragiſch, wenn er daſſelbe mit der ganzen Energie des Geiſtes und des Gemüthes durchzuſetzen ſtrebt, und ſich dafür einſetzt. Es iſt alſo natürlich, daß von jeder uns tragiſch berührenden Perſönlichkeit vor Allem Energie des Wollens und Handelns gefordert wird, daß alſo dem Tragiſchen nichts mehr widerſpricht, als Schwäche des Willens und Halbheit der Geſinnung. Alles Tragiſche, welches ſeine Zwecke durchſetzen will, muß nothwendig in Kampf gerathen mit anderen Mächten, und dies liegt darin, daß das tragiſche Pathos allemal ausſchließlich iſt, und nichts Anderes will, als ſich durchſetzen. Damit iſt ſchon bedingt, daß alles Tragiſche in einen Kampf tritt, weil es gar kein anderes Recht anerkennt und anerkennen kann, als ſein eigenes Pathos. Vom Tragiſchen iſt alſo die ſittliche Berechtigung ebenſo untrennbar, als die Schuld. Wer überhaupt rückſichtslos etwas will, tritt damit ſchon in Colliſion mit anderen Mächten, die gleichfalls ein Recht der Exiſtenz haben. Jedes tragiſche Pathos beſchwört alſo nothwendig ein anderes Pathos herauf, mit welchem es in den Kampf tritt.

Je berechtigter nun das Moment iſt, welches das Tragiſche vertritt, um ſo reiner erſcheint es in ſeiner Kraft. Je weniger berechtigt das Intereſſe iſt, um ſo weniger entſpricht es auch ſeinem Begriffe. Daß alſo ein liebendes Mädchen oder ein liebeglühender Jüngling den Gegenſtand ihrer Wahl nicht für ſich erringen können, iſt noch nicht tragiſch; das wird es erſt, wenn es ſie in den Kampf mit den anderen Mächten treibt, welche ebenfalls ein Recht der Exiſtenz haben. Daß Romeo und Julia einander lieben und in Liebesſeligkeit für einander ſchwelgen, iſt noch gar nicht tragiſch. Tragiſch werden dieſe beiden Naturen erſt dadurch, daß ſie in den Kampf mit dem elterlichen Willen treten, der auch eine Berechtigung hat. Unſer Gemüth aber wird dadurch ergriffen, daß wir ſehen, wie dieſe Naturen auch mit ihrer Liebe wahrhaft Ernſt machen, indem ſie für einander ſterben! Erſt dies drückt ihrer Liebe den Stempel der Berechtigung auf. Je mehr alſo Kämpfe uns entgegentreten, in welchen Schuld und Recht gleichmäßig vertreten ſind, deſto tragiſcher iſt ein Schickſal. Nichts Unbrauchbareres für die Tragödie, als die pure Unſchuld, weil dieſelbe den Kampf und die Colliſion ausſchließt. Je verſchlungener beide Momente ſind, je weniger ſie alſo von einander abgelöſt werden können, deſto tragiſcher iſt unſer Intereſſe. Alles Tragiſche tritt alſo ſtets mit einer gewiſſen Nothwendigkeit auf, indem es uns die Ueberzeugung aufdringen ſoll, daß nicht anders empfunden und gehandelt werden konnte, als es geſchehen iſt. Nur dadurch, daß ein Pathos uns mit dem Gefühl einer unabweislichen Nothwendigkeit erfüllt, iſt es wahrhaft tragiſch. Alles Tragiſche ſchließt alſo nothwendig ein Andersſeinkönnen aus. Darin liegt ſeine Stärke und zugleich ſeine Hoheit. Sobald wir uns durch ein tragiſches Pathos wahrhaft gerührt fühlen, werden wir auch ſtets in den Kreis des Empfindens und Wollens hineingeriſſen, der uns tragiſch berührt, und unſer Gemüth verweilt mit wahrer Befriedigung auf der Ausbreitung dieſer tragiſchen Gewalt, weil ſie uns das Bewußtſein der Nothwendigkeit aufdringt. Alles Tragiſche ſchließt mithin die Willkühr entſchieden aus, es

soll wie eine Naturgewalt auf uns einwirken. Die Freiheit ist der eigentliche Boden für alles Tragische! Weder der Gott, der über aller Wahl steht, noch der Sclave können tragisch sein; nur Das kann uns wahrhaft tragisch berühren und ergreifen, was in freier Selbstbestimmung vor uns liegt. Diese Freiheit fällt aber in allem Tragischen insofern mit der Nothwendigkeit zusammen, als sie eine andere Bestimmung ausschließt. Je mehr uns also eine tragische Persönlichkeit das Bewußtsein aufdringt, in ihrem Empfinden, Denken und Wollen nicht anders sein zu können, als sie wirklich ist, desto reiner erscheint in ihr das Tragische! Was z. B. die „Antigone" des Sophokles zu einem so hohen Muster des Tragischen macht, ist wesentlich dies, daß wir durch sie von der Ueberzeugung erfüllt werden, sie könne gar nicht anders empfinden und handeln, als sie thut. Je mehr nun ein Dichter uns in seiner Tragödie durch den ganzen Prozeß ihrer Entwickelung die Ueberzeugung aufdringt, daß unter den gegebenen Verhältnissen gar nicht anders empfunden und gehandelt werden konnte, desto mehr erfüllt sie ihren Begriff. Und sollte nicht jedes wahre Kunstwerk stets mit der Gewalt eines Naturerzeugnisses auf uns einwirken, ohne jemals zu einem solchen herunterzusinken?! Es ist also natürlich, daß nur freie Völker eine Tragödie erzeugen können.

Alles Tragische ruft, eben weil es in der Gestalt einer Naturnothwendigkeit auftritt, auch eine Collision hervor. Tragisch kann natürlich eine Collision nur sein, welche aus dem Begriffe derselben mit Nothwendigkeit folgt. Nicht der Widerspruch als solcher, welchen eine Persönlichkeit erfährt, ist schon tragisch, sondern nur derjenige Widerspruch, welcher ihrem Empfinden und Handeln principiell entgegentritt. Der Werth einer Tragödie hängt also auch wesentlich von der Natur der Collision ab, welche sich in ihr aufthut. Je reiner diese ist, d. h. je mehr sie durch den Begriff des Tragischen gesetzt ist, desto energischer und künstlerischer wirkt sie. Auf diesem Gebiete zeigt sich wieder ganz klar, daß alles ächt Künstlerische mit der Kraft und Entschiedenheit einer Naturnothwendigkeit auf uns einwirken soll. Sobald uns eine tragische Persönlichkeit nicht durch ihr ganzes Empfinden und Denken den Beweis führt, daß sie unter den gegebenen Verhältnissen gerade so empfinden und handeln mußte, kann sie uns auch nicht wahrhaft tragisch berühren und erschüttern. Dies ist nur unter der Bedingung möglich, daß ein freies menschliches Geschöpf durch eine höhere Nothwendigkeit getrieben wird, das zu thun, was es thut. So lange wir also noch fragen können: warum Jemand gerade so und nicht anders empfindet und handelt, werden wir noch nicht wahrhaft tragisch berührt. Das Höchste bleibt also immer, daß uns der Dichter im Tragischen das Gefühl der Nothwendigkeit aufdringen und jeden Zweifel über eine andere Bestimmung durch seine Personen selbst auflöst.

Im Gesagten liegt bereits, daß alles Tragische auch ein Leiden in sich schließt, aber nicht ein Leiden, welches als ein äußeres Unglück auf den Menschen einwirkt, sondern als ein Leiden, welches nur einer tragischen Stimmung mit Nothwendigkeit folgt. Es ist also ganz natürlich, daß dieses Leiden stets als der Ausdruck einer Schuld erscheinen muß, in welche der Mensch hineingerathen ist. Die Schuld ist also im Tragischen so wenig äußerlich, daß sie vielmehr wesentlich zu seinem Begriff gehört. Je nothwendiger das Leiden aus der tragischen Selbstbestimmung folgt, desto innerlicher ist es. Im Gesagten liegt, daß also ein äußeres, noch so entsetzliches Unglück uns niemals tragisch ergreifen kann, weil es nicht gesetzt ist durch die freie Selbstbestimmung und den Charakter der Persönlichkeit. In dieser Beziehung ist das Alterthum durchaus von der moderuen Welt nicht unterschieden. Es ist also auch eine eigentliche Spannung in einer Tragödie nur dadurch möglich, daß wir das Leiden als ein durch die ursprüngliche Selbstbestimmung gesetztes empfinden. Und worin liegt nun das Versöhnende, welches alles Tragische in der Kunst, und also die wahre Tragödie nothwendig mit sich führt? Es liegt darin, daß sich aus den Kämpfen und Conflicten stets eine höhere Einheit vor uns aufbaut, welche uns darum befriedigt, weil sie ein Resultat vorhergegangener Kämpfe ist. Eine wahrhafte Versöhnung in einer Tragödie ist daher nur unter der Bedingung möglich, daß alle die Gegensätze und Kämpfe, welche sie heraufbeschworen hat, nicht Zufälligkeiten sind, für welche auch andere Zufälligkeiten hätten eintreten können, sondern, daß sie in der Natur der Sache selbst schlechthin begründet sind.

Alles Tragische muß aber stets als Prozeß, d. h. als Bewegung aufgefaßt werden. Dadurch entstehen von selbst gewisse Einschnitte, welche wir als Knotenpunkte bezeichnen können; einen solchen Knotenpunkt in der Bewegung bezeichnen wir recht eigentlich als die Katastrophe. Jede Katastrophe setzt eine vorangegangene Bewegung voraus, in welche sich dieselbe zusammenfaßt. Die Katastrophe ist also stets ein Resultat, welches sich uns aus einer vorangegangenen Handlung und den Persönlichkeiten ergiebt. Schon darin liegt, daß eine wahre, künstlerische Katastrophe nur Das hervorbringen kann, was bereits in der vor-

angegangenen Handlung und in den Perſonen geſetzt iſt. Die Kataſtrophe darf alſo niemals zufällig ſein, denn ſonſt iſt ſie nur der Einfall eines Dichters ohne objective Bedeutung; rein und künſtleriſch kann alſo eine Kataſtrophe nur ſein, wenn ſich in ihr der ganze Vorhergang zuſammenfaßt, und nichts in ſie eintritt, was nicht irgendwie durch die vorhergegangene Bewegung bedingt iſt. Eine Kataſtrophe, aber ein eigentlicher Wendepunkt, muß aber auch, außer daß er ein Reſultat einer vorhergegangenen Bewegung iſt, Momente einer vorhergegangenen Bewegung und einer weiteren Entwickelung in ſich ſchließen, ſo, daß alſo nur Das aus ihr hervorgeht, was bereits an ſich in ihr eingeſchloſſen iſt. Jede Kataſtrophe muß daher die Zufälligkeit inſofern ausſchließen, als ſie nicht auch mit einer anderen vertauſcht werden kann. Je mehr alſo einer Kataſtrophe der Stempel der Nothwendigkeit aufgedrückt iſt, deſto reiner und künſtleriſcher iſt ſie. Jede Kataſtrophe muß alſo den Beweis ihrer Nothwendigkeit mit ſich führen, und ſich ſtets aus der Handlung ſelbſt erklären. Die Kataſtrophe iſt alſo immer das Ergebniß der Handlung wie der handelnden Perſonen; andere Perſönlichkeiten bedingen andere Kataſtrophen. Sobald eine Kataſtrophe mit einer anderen vertauſcht werden kann, ſo iſt dies ein Mangel, welcher in der ganzen Bewegung des Kunſtwerkes ſeine Wurzel hat.

Streng genommen kann ein Drama ſtets nur eine Kataſtrophe haben, weil ſowohl die Perſonen als die Handlung ſich nur einmal zu einem ſolchen Knotenpunkt zuſammenfaſſen können. Es gehört jedenfalls zu den ſchwierigſten Problemen der dramatiſchen Compoſition, die richtige Kataſtrophe zu treffen. Nur inſofern dieſelbe den Beweis ihrer Nothwendigkeit mit ſich führt, kann ſie erſchütternd und zugleich überzeugend wirken; nicht ſelten ſcheitert ein ſonſt mit Talent geſchriebenes dramatiſches Werk, namentlich eine Tragödie, an der richtigen Wahl der Kataſtrophe. So innerlich nothwendig aber auch die Kataſtrophe iſt, ſo darf dieſelbe doch niemals den Eindruck machen, als ob ſie ein Calcül des Verſtandes ſei, ſie muß vielmehr ſtets wie ein elektriſcher Prozeß wirken. Darin liegt, daß, ſo innerlich nothwendig auch die Kataſtrophe iſt, ſie dennoch ſtets als ein freier Akt aus den gegebenen Verhältniſſen auf uns eindringen muß. Ohne dies Moment würde dieſelbe ſtets zu einem Rechnenexempel herabſinken! Auch an dem Weſen der Kataſtrophe bewährt ſich alſo wieder, daß alles nicht Künſtleriſche eine Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit iſt, und als ſolche auf uns wirken ſoll.

Es bleibt uns noch übrig, ſchließlich mit Wenigem den Begriff der Verſöhnung zu erläutern. Kein Kunſtwerk ächter Art kann ohne den Begriff der Verſöhnung gedacht werden. Je mehr nun ein Kunſtwerk uns Kämpfe und Gegenſätze darſtellt, um ſo nothwendiger iſt ihm auch die Verſöhnung, denn es kann niemals mit einer Diſſonanz ſchließen. Der Tragödie iſt daher vor Allem die Verſöhnung ganz weſentlich. Worauf aber beruht dieſelbe? Zunächſt darauf, daß Allem und Jedem in der Tragödie ſein Recht werde, d. h. daß es das leide und erfahre, was es verdient hat. Inſofern nun Allem und Jedem ſtets das widerfährt, was es verdient, ſo iſt damit auch ſchon die ächte Verſöhnung geſetzt, indem ſich ſtets dasjenige als Reſultat hervorbringt, was in ihm bereits gegeben iſt, und worauf es der Dichter abgeſehen hat. Eine wahrhafte Verſöhnung enthüllt alſo auch ſtets den tiefſten Grund, warum Alles gerade ſo, und nicht anders geſchehen iſt. In dem Geſagten liegt ſchon, daß die Verſöhnung niemals als ein einzelner am Schluſſe des Werkes erſt hervortretender Akt aufgefaßt werden darf, dann bliebe ſie dem Kunſtwerke immer äußerlich, ſondern daß ſie ſich ſtets als das Reſultat der ganzen Bewegung des Werkes darſtellt. Wenn wir alſo in einem Werke die Schuldigen zu Grunde gehen ſehen, indem ihnen nur Dasjenige widerfährt, was ſie durch ihr Handeln ſelbſt gewollt haben, ſo iſt damit auch ſtets die ächte Verſöhnung gegeben. Darin liegt, daß in der Verſöhnung ſtets eine ideale Macht triumphirt, indem ſich dieſelbe aus der Niederlage alles Endlichen und Vergänglichen hervorbringt. Der Triumph einer idealen Macht, hervorgegangen aus der Negation des Endlichen, iſt alſo ſtets das Zeugniß ächter Verſöhnung. Die reinſte Form, in welcher die Verſöhnung erſcheinen kann, iſt die einer ſittlichen Weltordnung! Sobald uns alſo aus einem Werke das Bild einer ſittlichen Weltordnung wirklich entgegentritt, ſo iſt ihm damit auch die Verſöhnung immanent. Eine ſittliche Weltordnung aber zeigt ſich überall da, wo alle Diſſonanzen aufgelöſt und zur Harmonie verklärt ſind. Dadurch, daß uns ein Kunſtwerk wirklich das Abbild einer ſittlichen Weltordnung giebt, ſo iſt es nicht nur in ſich gerechtfertigt, ſondern hat auch alle Fragen nach dem Warum im Einzelnen beantwortet. Dieſe Verſöhnung, deren höchſtes Abbild die ſittliche Weltordnung iſt, weiſt alſo niemals auf ein Jenſeits hin, wo ſich alle Räthſel löſen werden, ſondern hat ſie bereits durch die ganze Bewegung, alſo im Dieſſeits gelöſt. Alle großen Kunſtwerke aller Zeiten und aller Völker ſtehen darin auf gleichem Bo-

den, daß sie stets Offenbarungen einer sittlichen Weltordnung sind, welche alles Zufällige und Willkührliche ausgesondert hat. Darin liegt endlich auch, daß jedes ächte Kunstwerk, namentlich jede Tragödie, stets alle Räthsel, welche der Gang der Tragödie aufwirft, vollständig durch die Entwickelung der Tragödie gelöst und beantwortet werden, daß also der Zuschauer sich nirgends am Schlusse mit der Frage hervorwagen dürfe, warum denn Alles gerade so geschehen ist, wie es geschehen? Also erst durch den wirklich gewordenen Begriff der Versöhnung schließt sich jedes tragische Kunstwerk vor uns ab und erzeugt uns eine ächte Befriedigung.

H. Th. Rötscher.

Die Kunst des Motivirens in der dramatischen Poesie.

Wenngleich jedes Kunstwerk in seiner Composition motivirt sein soll, so ist doch die dramatische Poesie die eigentliche Heimath und Werkstatt für die Kunst des Motivirens, weil hier eine Handlung vor uns wird durch selbstbewußte Personen. Mit der Forderung des Motivirens drücken wir nichts Anderes aus, als daß in einem Drama nichts vorausgesetzt werde, was der Dichter uns bittweise anzunehmen aufforderte, sondern daß Alles sich selbst begründe und vermittelt sei. Irgend eine Voraussetzung wird allerdings jedes dramatische Werk haben, sei es auch nur der allgemeine Weltzustand oder die Nationalität, innerhalb welcher das Drama spielt. Aber es kann auch Verbrechen, welche vor der Tragödie fallen, voraussetzen, und dadurch die Tragödie entwickeln. So setzt Hamlet das Verbrechen des Brudermordes voraus. Die Motivirung in der dramatischen Poesie kann nun doppelter Art sein. Entweder eine Motivirung, welche aus der Handlung und ihrem ganzen Hergange stammt, oder aus der Natur der Individualitäten. Ohne die richtige Motivirung würde uns eine dramatische Handlung theils willkührlich, theils gewaltsam erscheinen. Das höchste Ziel aller Motivirung kann natürlich nur darin bestehen, daß wir das Gefühl der Nothwendigkeit empfangen und also von Zweifeln und Nachfragen nach dem Warum durch das Drama selbst befreit werden. Die Motivirung muß, wenn sie anders ihren Begriff wirklich erfüllen will, ungesucht und natürlich sein, d. h. sich aus der Natur der Handlung selbst ergeben. Alle Motivirung erklärt also stets das Warum, und gestattet keine weitere Frage nach dem Warum, denn das Drama soll alle hierher gehörigen Fragen beantworten.

Die zweite Art des Motivirens ist die, welche aus der Natur der handelnden Personen folgt. Dieselben müssen also so gezeichnet sein, daß ihr ganzes Thun und Treiben sich aus ihrer Persönlichkeit ergiebt, der Zuschauer also nicht durch ihr Benehmen überrascht wird; in dieser Beziehung kann die Motivirung nicht weit genug gehen, weil sie uns das Handeln der Personen stets begreiflich machen muß. Auch hierin ist Shakespeare der größte Dichter, da bei ihm niemals etwas unvorbereitet auftritt, sondern stets Alles durch die Natur der Individualitäten bedingt ist. Auch scheinbar ganz unbedeutende Handlungen werden bei dem großen Dichter stets motivirt. So erklärt sich unter Anderem, daß der Pater Lorenzo in „Romeo und Julia“ sich bereit zeigt, für Julia den Schlaftrunk zu bereiten und ihr zu reichen, aus seiner eifrigen und emsigen Beschäftigung mit Pflanzen und Kräutern, welche ihm der Dichter gleich bei seinem Auftreten gegeben hat. Andererseits würden wir immer fragen, wie denn der Mönch Lorenzo dazu komme, einen so wirksamen Trunk bereiten und empfehlen zu können. So wird, um noch ein Beispiel anzuführen, im „Othello“ das ganze schurkische Benehmen des Jago gegen Othello aus seiner Erbitterung über die erfahrene Zurücksetzung motivirt.

Die Kunst des Motivirens darf sich aber nicht nur auf die Motivirung der Handlung und ihres ganzen Herganges beschränken, sondern muß gleichmäßig alle Personen des Schauspiels umfassen. Dies heißt so viel: Keine einzige Person des Schauspiels darf unmotivirt etwas sagen oder thun, es muß vielmehr immer aus ihrer Individualität folgen. Eine besonders große Kunst des Motivirens liegt nun in der Zeichnung der einzelnen Personen, und in der Art, wie ihr ganzes Empfinden, Denken und Handeln aus ihrer Individualität abgeleitet wird. Hier soll also die Motivirung stets das rechte Licht über das Thun und Handeln jeder einzelnen Persönlichkeit verbreiten; nichts

ſoll unklar oder räthſelhaft gelaſſen werden. Da die Kunſt des Motivirens beſonders Sache eines großen kritiſchen Verſtandes iſt, ſo erſcheint uns auch darin Leſſing als einer der bewunderungswürdigſten Künſtler. In dieſer Beziehung iſt ſeine „Emilia Galotti“ ein Meiſterſtück erſter Größe, denn nichts iſt darin ohne Motivirung ausgeſprochen. Jede Perſönlichkeit iſt durch die Kunſt des Dichters ſtets durchſichtig. Zum Motiviren gehört auch die Art, wie eine Perſon, welche erſt ſpäter im Drama auftritt, ſchon vorher eingeführt wird, ſo daß ſie bei ihrem Erſcheinen nicht mehr überraſcht, ſondern das Bild, welches der Zuhörer von ihr bereits empfangen hat, nur beſtätigt. So erſcheint unter Anderen die Gräfin Orſina in „Emilia Galotti“ durch die beredte Schilderung, welche von ihrem Weſen entworfen wird, bereits vollkommen vorbereitet, ehe ſie erſcheint. Und mit welcher Kunſt hat nicht Leſſing die glühende Leidenſchaft des Prinzen für Emilia Galotti als ihn völlig beherrſchend und unterjochend hingeſtellt? Da dieſe Leidenſchaft den eigentlichen Schwerpunkt der Tragödie bildet, ſo fühlte Leſſing auch die Nothwendigkeit, den Prinzen, als von ihr völlig beherrſcht, vor uns zu zeigen. Hierüber einige Andeutungen. Schon der erſte Monolog des Prinzen verräth uns ſeine Gemüthsſtimmung, und wie er, für alles Andere taub, nur Sinn hat für die Leidenſchaft zur Emilia. Seine gleich darauf folgende Unterredung mit dem Maler Conti ſtellt dieſe Leidenſchaft noch in ein helleres Licht, ſo daß ſelbſt Conti, dem doch dieſe Neigung des Prinzen vollkommen fremd iſt, die Ueberzeugung gewinnt, der Prinz ſei von einer Leidenſchaft für Emilia durchglüht. In der darauf folgenden Unterredung mit Marinelli verrathen einige den Marinelli anherrſchende Wendungen den Zuſtand ſeiner Seele. Dies Bild vollendet ſich am Schluß des erſten Aktes in der kurzen Scene mit dem Rath Camillo Rota, aus deſſen Händen er ſehr gern ein Todesurtheil entgegennehmen und unterzeichnen will, um nur raſch den Rath los zu werden und ſich ſeiner Leidenſchaft überlaſſen zu können. Dieſe Züge mögen genügen, um zu zeigen, welche Kunſt Leſſing in der Motivirung dieſer Leidenſchaft des Prinzen aufgewendet hat.

A. Th. Kötſcher.

Liegt der Werth eines dramatiſchen Werkes in der Tiefe der Gedanken und Reflexionen, welche daſſelbe einſchließt, oder nicht?

Wir hören oft an einem dramatiſchen Werke die Tiefe ſeiner Gedanken rühmen, ſo daß es faſt ſcheinen könnte, als hinge der Werth eines Dramas von der Tiefe der Gedanken ab, die es darbietet. Bei einem philoſophiſchen Werke iſt es allerdings ein Ruhm, ſich durch die Tiefe der Gedanken auszuzeichnen. Ganz anders aber verhält es ſich mit einem dramatiſchen Werke. Hier fordern wir vor Allem eine intereſſante Handlung voll ſpannender Colliſionen und intereſſante Perſönlichkeiten als Träger der Handlung. Die bloße Tiefe der Gedanken kann einem dramatiſchen Werke ſogar den Charakter der Trockenheit geben, wenn nicht andere glänzende Eigenſchaften dazukommen.

Soll die Tiefe der Gedanken in einem dramatiſchen Werke einen poetiſchen Werth haben, ſo muß dieſelbe durch die Handlung und durch die Perſönlichkeiten bedingt ſein. Die Tiefe der Gedanken darf alſo in einem dramatiſchen Werke niemals als ein abtrennbarer Schmuck erſcheinen, ſondern muß mit dem Gange der Handlung und mit den Charakteren eng verwachſen ſein. Es erſcheint daher zunächſt als ein ſehr zweideutiger Ruhm, wenn in einem Drama vorzugsweiſe die Tiefe der Gedanken geprieſen wird.

Man hat mit Recht Shakespeare's „Hamlet“ als eins der tiefſinnigſten dramatiſchen Werke geprieſen. Aber ſein hoher künſtleriſcher Werth beruht nicht etwa auf den einzelnen tiefen und philoſophiſchen Gedanken, ſondern auf der tiefſinnigen und großartigen Conception des Ganzen. Der wahrhaft künſtleriſche Werth eines Dramas hängt von ganz anderen Eigenſchaften ab, als von der Tiefe einzelner Gedanken. Wir verlangen vor Allem eine intereſſante, vor uns ſich natürlich entwickelnde Handlung, menſchlich feſſelnde Perſönlichkeiten von Fleiſch und Blut. Dramatiſch iſt ein Gedanke um ſo mehr, je weniger er als ein tiefſinniger Ausſpruch vereinzelt daſteht, ſondern mit der Handlung und mit den Charakteren organiſch verwachſen iſt. Erſt der Zuſammenhang, in welchem ein Gedanke auftritt, bedingt ſeinen dramatiſchen Werth. Je größer

ein Dichter ist, desto weniger werden sich bei ihm die Gedanken von der Person, der sie in den Mund gelegt werden, trennen lassen. Auch hierin ist Shakespeare der unerreichte Meister, da bei ihm stets die tiefen einzelnen Gedanken als mit der Persönlichkeit, die sie ausspricht, organisch verwachsen erscheinen. Es wäre daher ein sehr müssiges und zugleich undankbares Streben, bei Shakespeare nach einzelnen tiefsinnigen Gedanken suchen zu wollen, da dieselben stets nur dann, wo sie im Drama auftreten, dramatisch und poetisch sind. Es hieße ihnen den mütterlichen Boden rauben, wenn man sie, abgelöst von dem Zusammenhange, in dem sie erscheinen, betrachten wollte.

H. Th. Rötscher.

Warum hat Goethe nicht, wie er ursprünglich gewollt, den „Demetrius" von Schiller zum dramatischen Abschluß gebracht?

Bekanntlich wollte Goethe, im ersten Gefühl des Schmerzes über den Tod seines großen Freundes, den als Torso hinterlassenen „Demetrius" von Schiller vollenden. Er hat dies bekanntlich nicht gethan! Im ersten Schmerzensgefühl über einen so großen Verlust glaubte er in der Vollendung des vom Freunde unvollendet gelassenen „Demetrius" Balsam für die Wunden seines Gemüthes zu finden. Aber Goethe's tiefer Genius hat offenbar im Laufe der Zeit über diesen Vorsatz gesiegt. Wir haben aus Goethe's Munde keine Worte über die Unterlassung seines Vorhabens. Diese Unterlassung kann also offenbar nur in einer tiefen Erkenntniß Goethe's gesucht und gefunden werden. Goethe erkannte sehr oft zugleich mit der Größe des Genius seines Freundes Schiller, die Verschiedenheit und die Eigenthümlichkeit beider Dichter an. Daher war ihm auch stets ein Streit darüber, wer von Beiden der größere Dichter sei, sehr unerquicklich, und er lehnte denselben mit den Worten ab: „Die Deutschen sollten sich freuen, zwei solche Kerle zu besitzen, wie wir sind, und nicht darüber streiten, wer der größere sei." Nun erkannte Goethe sehr wohl, daß dem „Demetrius" von Schiller, obgleich nur als Torso zurückgelassen, das Gepräge der tiefsten Eigenthümlichkeit Schiller's aufgedrückt sei. An dieser Eigenthümlichkeit sollte eben nichts verändert, nichts geschmälert werden. Goethe fühlte offenbar, daß unter seiner (nämlich Goethe's) Hand der vollendete „Demetrius" zu etwas Anderem werden würde und müsse, als der Freund es beabsichtigt hatte. Er fühlte, daß der „Demetrius" in seiner von Schiller gewollten Eigenthümlichkeit nicht werde festgehalten werden können, daß also dem Kunstwerk das höchste Siegel seiner Vollendung, die innere Einheit, fehlen würde. Die Unterlassung der Vollendung des „Demetrius" war also nichts Geringeres, als das Eingeständniß der tiefsten dichterischen Eigenthümlichkeit Schiller's, welche er niemals dem „Demetrius" würde geben können. Sie ist die beredteste Anerkennung der Eigenthümlichkeit einer dichterischen Größe, welche eben kein Anderer ersetzen kann.

H. Th. Rötscher

Streifzüge im Gebiete des Schauspiels.

Von E. Gerber.

(Schluß.)

VII.

Original und Copie.

Mendelssohn schrieb einst an einen jungen Freund: „Eine mittelmäßige Originalzeichnung hat an und für sich und für den Fortschritt des Kunstlebens mehr Werth, als die treueste Copie. Und heißt Copiren etwas Anderes als: Fremdes Licht leuchten lassen und das eigene unterdrücken? Gott hat Jedem 'was gegeben; man spür' es nur hübsch auf."

Die Aufgaben des Schauspielers sind im Allgemeinen: Nachahmen, begreifen und begreiflich machen. Um aber die Person zu sein, die zu verkörpern ist, muß er sorgfältig vermeiden, sein Ich hervortreten zu lassen und zugleich irgend welchen seiner Vorgänger oder

Berufsgenoſſen in derſelben Rolle ſclaviſch nachzuahmen.

Der „ſchaffende“ Darſteller will nicht Etwas aus Nichts machen, ſondern originell ſpielen und das wird durch die ihm verliehene Gabe: ſich in des Dichters Werk frei und ganz zu verſenken und darin aufzugehen, bewirkt. Der Copiſt zeigt, wenn er wirklich einmal gezwungen iſt, ſein eigenes Wollen und Können herauszukehren, nur die Aermlichkeit ſeiner ſchauſpieleriſchen Begabung, da ihm die Anlehnung an ein Gegebenes fehlen würde.

Alles, was der Künſtler dem Menſchen entgegenbringt, ſagt Goethe, ſoll den Sinnen faßlich und angenehm, Alles aufreizend und anlockend, Alles genießbar und befriedigend, Alles für den Geiſt nährend, bildend, erhebend ſein, und ſo zieht der Künſtler dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menſchlich vollendete zurück. Deshalb wird das Genie, der originelle berufene Künſtler, nach Geſetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur ſelbſt vorſchrieb und die aus ihr ihre Begründung und Berechtigung ableiten müſſen. In den mit der Natur und Wahrheit in harmoniſchem Einklang ſtehenden Geſetzen und Regeln wird der originelle Schauſpieler ſtets einen großen Reichthum finden, weil er dadurch den ſeines Gemüthes beherrſchen, veredeln und brauchen lernt. Veredelung der Natur iſt eine nothwendige Bedingung der Kunſt. Die zufällige Uebereinſtimmung des Charakters einer Rolle mit dem des Schauſpielers iſt noch nicht hinreichend, eine vollendete Darſtellung zur Anſchauung zu bringen. Die richtige Darſtellung eines Charakters ſtempelt ein dramatiſches Talent noch nicht zum Künſtler, wie der, dem es ohne Kunſtbildung gelungen, einige ſchöne Verſe zu machen, noch nicht den Namen „Dichter“ verdienen würde. Dem guten Schauſpieler wie dem guten Dichter ſollen die Begeiſterung und die Kräfte des Verſtandes immer willkam thätig zu Gebote ſtehen. Jeder Krüppel der Phantaſie iſt mit ſpartaniſcher Strenge zurückzuweiſen. Die Begeiſterung darf nicht in Trunkenheit ausarten, der Verſtand die Begeiſterung nicht zur Nüchternheit verdammen. Der originelle Künſtler zeichnet die poſitive Größe in Rede und Bewegung, durch Würde, Maß und Grazie. Die Grazie iſt, wie die Tugend, frei und anſpruchslos. Ihre Anmuth, ihr Reiz ſchwindet, drängt ſie abſichtlich ſich hervor. Aus der Innerlichkeit einer ſittlich ſchönen Natur reift die Grazie. Wenn dem Künſtler der ſittliche Kern mangelt, entflieht ihm auch die Grazie. Ninon der Lenclos pflegte zu ſagen: „Schönheit ohne Grazie iſt eine Fiſchangel ohne Lockſpeiſe.“ Der wahrhaft große Mann erſcheint in jedem Verhältniſſe würdig, einfach und beſcheiden, eben weil in dieſer weiſen Anſpruchsloſigkeit wahre Hoheit und — Grazie liegen.

Die Seele des Künſtlers muß ſich zu allen Leidenſchaften, auch zu den entgegengeſetzteſten Empfindungen leicht entflammen und ſie, wie es die darzuſtellenden Charaktere erfordern, in Schnelligkeit aufeinander folgen laſſen können; auch weiß dieſelbe mit ſeiner Unterſcheidung eine Wuth ohne Heftigkeit, eine Unruhe in der ſcheinbaren Ruhe ꝛc. auszudrücken. Einem Schauſpieler, welcher von Natur zur Heftigkeit hinneigt, wird es ſchwer, vom Zorn zum Schmerz, und der mit ſtarker Zärtlichkeit beſchenkte, vom Schmerz zum Zorn überzugehen. Viele andere ſcheinen ſich ein Verdienſt daraus zu machen, kalt-vornehm und trocken zu ſpielen; ſie wandeln Jahr aus Jahr ein unter entlaubten Bäumen, in einem mit Schnee bedeckten Himmelsſtriche. Sie gleichen verfrorenen Nebelgeſtalten, die über die Bühne huſchen, unintereſſant durch ihre Formation, ſtets uns mit einem unheimlichen Fröſteln durchrieſelnd.

Ohne eine vorherrſchend concentrirte Wärme kann kein Schauſpieler einen großen Charakter darſtellen.

Der originelle Schauſpieler hat von den tauſend Eigenthümlichkeiten, von dem Organismus der menſchlichen Natur einen „lebendigen“ Begriff; er weiß die Geſtalten des Dichters zu beſeelen, zu verkörpern und aus ihnen ein Kunſtwerk zu formen. Steht er auf der Bühne, ſo offenbart er dem Auditorium nicht ſeine, Apollo's Ausſprüche. Kann er nicht mit dem Prieſter verglichen werden? Der von ſeinem Beruf begeiſterte Schauſpieler darf mit dem Geiſtlichen ſagen: „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt!“ Er gehört nicht ſich: ſei ſein Gemüth in welchem Zuſtand es wolle, er muß ſeine Rolle ſpielen; er muß mit Einem Worte ein Anderer ſein, als er ſelber.

Der originelle Schauſpieler bezeichnet ſtets einen Merkſtein der Entwickelung in der Geſchichte der Darſtellungskunſt.

Die knechtiſche Nachäfferei, zu weinen, zu lachen, zu raſen ꝛc., wie andere gelacht, geweint, geraſt haben, um dadurch bei dem Publikum für originell gehalten zu werden, das iſt ein Irrthum, eine Geiſtloſigkeit der Unwiſſenden und kennzeichnet hauptſächlich eine Unthätigkeit der Seelenkräfte. Die techniſchen Handgriffe, die mechaniſche Geſchicklichkeit ſind freilich zu erlernen und dem Copiſten meiſt geläufig; aber ſelbſt die Copien berühmter Mimen ſind nur ſprechende Beweiſe

und Beiſpiele einer ſchwächlich unfruchtbaren Darſtellungskunſt. Mit Hintenanſetzung aller weſentlichen Bedingungen der Kunſt, beſchäftigen ſich dieſe Copirnaturen in der Regel mit der äußeren Form des originellen Bildners, ſie ſuchen ihm ſeine hervorſtechenden Lichtpunkte, oft auch nur ſeine Fehler und Unarten abzuſtehlen und zuweilen belieben ſie ſogar das copirte Original, um es für das ihrige auszugeben, mit einigen Nuancen eigenen Zuſatzes auszutünchen, das Schöne und Gute im Schweiße des Angeſichts nach Herzensluſt „verarbeitend.“

In einer originellen Schöpfung wirkt Geſchmack, die Copie weiß davon wenig. Wir haben z. B. an der deutſchen Bühne prunkende Namen, die nicht deutſchen Urſprungs ſind. Dergleichen, oft geiſtig anregende Künſtler, wenn ſie z. B. der ruſſiſchen oder polniſchen Nation entſtammen, laſſen gewohnlich in der erlernten deutſchen Sprache noch den Mutterlaut der ihrigen anklingen. Einmal haben ſie die Sprache ihres Volks nicht ganz überwinden können, andererſeits kitzelt ſie eine gewiſſe Koketterie, gefliſſentlich den eigenthümlichen Accent ihrer Sprache durchtönen zu laſſen, um gleichzeitig es dem Publicum zu vergegenwärtigen, wie viel Fleiß und Studium dieſe Arbeit gekoſtet und — der Maſſe frappirt das wenigſtens. Was thut der Copiſt? Kaum ſolche polniſch- oder ruſſiſch-deutſche Sprechweiſe vernommen, ſcheint er ſein „geliebtes Deutſch“ verſchmähen zu müſſen und zieht es vor, ſeine Rollen durch ſolch fremdes Idiom, das „Reiz“ und „Nimbus“ verleihen möchte, auszudecoriren. Aus den Darſtellungen jenes Künſtlers blitzen vielleicht noch die Goldproben eines ächten Talents, während deſſen Copiſt uns mit geſchmackloſen Blechmarken abſpeiſt.

Der originelle Künſtler findet Genuß am Selbſtſchaffen; der Copiſt bringt nie in dieſe heilige Werkſtatt ein. Jenen adelt ſein Beruf, an dieſem entdeckt der Verſtand allzuhald das verdorbene Kind des Pöbels, und es läßt ſich wahrlich kaum annehmen, daß man durch eine lange Uebung (Routine) auf der Bühne Befähigung zur Schauſpielkunſt endlich erhalte oder ein ſcharfes Urtheil über ſich und Andere gewinne.

Des großen Seydelmann's Ausſpruch lautete: „Hol' der Kuckuk die bleiche Copie, wir brauchen Originale — voll von friſchem Saft und Blut.“

VIII.

Der Naturaliſt auf der Bühne.

Seit Rötſcher's „Kunſt der dramatiſchen Darſtellung“ erſchienen, darf ſich die Bühnenkunſt auch eine Wiſſenſchaft nennen, und ehe dieſelbe nicht zum Gemeingut geworden, nicht in Fleiſch und Blut des deutſchen Schauſpielerſtandes übergegangen iſt, wird man den Anforderungen an eine in ſich bewußte künſtleriſche Darſtellung auf der Bühne ſchwerlich genügen können.

Wie der berufene (originelle) Darſteller das ſeltene Vermögen hat, ſeine Perſönlichkeit in eine andere ganz aufgehen und dann darin ſeine ſchöpferiſche Kraft entfalten zu laſſen; der Copiſt, fern von Selbſtſchaffen, ſich nur an eine ſclaviſche Nachahmung angeſchauter Vorbilder hält, — ſo iſt der *Naturaliſt* fortwährend in den engen Gefühls- und Empfindungskreis ſeines perſönlichen Ich gebannt: *er wird alle Charaktere dem ſeinen anpaſſen*. Im Sinne des Naturaliſten heißt „natürlich ſpielen“ nichts anderes: *als ſich von den Feſſeln der Kunſt befreien*.

Die Natur iſt nirgends ſo reizend, ſo ſchön und rührend, als durch die des Kunſtſpiels auf der Bühne. So mangelhaft das Verdienſt des Natürlichen iſt, wenn es nur angeboren, ſo bezaubernd wirkt es und verrichtet Wunderdinge durch den Beiſtand der Kunſt. Auf der Bühne kann die Natur, mit all' ihren glänzenden angeborenen Gaben, den Grund und Boden einer äſthetiſchen Bildung nicht entbehren. Der Schauſpieler ſoll durch ſeine Darſtellung Empfindung, Gefühl und Leidenſchaften erwecken, aber wie vermag er das, wenn er die Merkmale der verſchiedenen individuellen Typen nur in nebelhafter Ferne ſieht und ſie ſich nicht zum *Bewußtſein* gebracht hat; wenn er z. B. von der Eitelkeit, dem Stolze, dem Hochmuth, der Aufgeblaſenheit dem Eigendünkel u. ſ. w. keinen ſcharfen und beſtimmten Begriff in ſich aufgenommen, und wodurch und worin ſich derlei ähnliche und doch wieder ſo verſchiedene Eigenſchaften von einander unterſcheiden und entfernen? Weiß auch der Naturaliſt, unterſtützt von einer angenehmen Geſtalt, durch ſein angeborenes Gefühl einige Leidenſchaften zu malen, fehlt es ihm an Urtheil, Einſicht und äſthetiſcher Grundlage, ſo wird, trotz einzelner Sprühfunken, der Geſammteindruck der Darſtellung ſchwächlich und unharmoniſch ausfallen: eben weil ein ſolcher Naturaliſt von ſeinen Rollen kein klares Bewußtſein hat, *nur Alles mit den Fühlern ſeines Inſtinctes aufgreift* und nur *das* ihn anzieht, was ſich ohne Mühe ſeinem Naturell amalgamirt. Der Naturaliſt beherrſcht nicht die Rolle, ſondern *ſie ihn*. Von einer *bewußten Sicherheit* bei Ausführung ſeines Vorwurfs iſt faſt nie die Rede: der Naturaliſt folgt ſeinem angeborenen Triebe, unter deſſen Herrſchaft er ſpielen muß. Es kommt vor,

daß auch einmal der Naturaliſt in den „Geiſt“ ſeiner Rolle einzudringen beſtrebt iſt, daß er Studium und Gedankentiefe erkennen laſſen will: er müht ſich ab, ein „Anderer“ zu ſein. Und die Folge davon iſt, daß er gerade durch ein ſolches (man darf es löblich nennen) Bemühen oft nur Geſchmackloſigkeiten und Ungereimtheiten auf die Scene fördert.

Was weiß im Allgemeinen der Naturaliſt von den mannigfaltigen Eigenthümlichkeiten der Geberde? Iſt ſie nicht bei ihm heute wie morgen dieſelbe? Und welche Abſtufungen, welche charakteriſtiſche Merkzeichen kennt er? Hat der Naturaliſt wohl eine Ahnung von den Vorſtudien eines Iffland, dem wir leider, allerdings ohne deſſen Schuld und Willen, das ganze Heer der Virtuoſen und Manieriſten zu verdanken haben?

Ein alter franzöſiſcher Tanzmeiſter, bei welchem Iffland zuerſt Stunden nahm, ſagte ihm ganz trocken: er werde ihm das Tanzen nicht lehren; indeß könne er ihm doch wohl einige nützliche Dinge mittheilen. Er ließ ihn über die Stube hingehen, und rief ihn plötzlich an. Iffland drehte ſich mit dem ganzen Leibe gegen den Rufenden. „Wozu dieſen Aufwand von körperlicher Wendung?“ ſagte der Alte. Er ließ ihn wieder aufmarſchiren, rief wieder, und der Lehrling drehte diesmal nur den Kopf. „Noch immer zu viel Ueberfluß!“ rief der bewegungskarge Lehrmeiſter. Zum dritten Male drehte Iffland nur die Augen gegen den Rufer. Nun machte Jener die Anwendung, wie man mit Wenigem viel, das Mehr aber zu größeren Effecten aufſparen müſſe. — „Verwünſcht! Da brennt's!“ ſo rief ein anderes Mal der Franzoſe, der ſich mit dem Rücken an den geheizten Ofen geſtellt hatte. Iffland fährt ganz erſchrocken zuſammen, und wird nun vom muthwilligen Lärmſchreier wacker ausgelacht. „Wie wollte Ihr denn erſchrecken,“ fragte er, „wenn man Euch ſagte, Euer Vater ſei todt, da Ihr über einen brennenden Rockzipfel ſo gräßlich zuſammenfahrt?“ Nun hielt er ihm eine Vorleſung über die Abſtufungen des Schreckens. Eine andere Uebung war, daß er ſich dem gegenüberſetzte, und von ihm verlangte, er ſolle ihn gerade anſehen. „Aber wer wird denn auch die Fenſterladen gleich ſo weit aufſperren?“ — Nun folgten wieder Vorſchriften über die Richtung des Blickes. Er mußte mit unbeweglichem Halſe die Augen erſt von Knopf zu Knopf in die Höhe heben, endlich ſie immer mehr aufſchlagen und, als der Schüler faſt das Weiße derſelben herausgekehrt, rief der Meiſter: „Nun, geht's nicht weiter?“ — Iffland ſchüttelte. — „Warum nicht?“ ſagte der Alte, und zeigte ihm nur noch, wie viel Nuancen in den Kopfbiegungen übrig wären.

Dazu kamen noch andere kräftige Illuſtrantia aus dem damaligen Theaterperſonal. Die Schauſpielerin, die die Meden ſpielte, ſchlug ſich nachdrücklich auf die Bruſt, wie ſie ſagte: „Ich bin Meden.“ Da diſſertirte der Alte über die Lächerlichkeit dieſer ſaum einer Waſchfrau verzeihlichen Geberde, weil die königliche Zauberin in ihrem Selbſtgefühl gewiß dieſer Demonſtration nicht bedurfte u. ſ. w.

Die wiſſenſchaftliche Kritik dürfte ſicher die heutigen Schauſpieler mit weit größerer Anerkennung auszeichnen, wollten dieſe nur in ihrer Geſammtheit im Geiſte obenbezeichneten Stils ihre Vorwürfe ſtudiren.

Der Naturaliſt tröſtet ſich gewöhnlich damit, daß die „Lampen“ ſchon die gehörige Stimmung und Begeiſterung bringen werden, und ſo arbeitet er darauf los. Wie oft vernimmt man von dieſem, daß er am heutigen Abend ſchlecht ſpielen werde. Warum? Entweder hat man ihm das gewünſchte Garderobeſtück nicht gebracht, er erhielt eine unangenehme Nachricht oder die gaſtronomiſchen Genüſſe hatten ihm nicht behagt und dergleichen mehr. Der Naturaliſt fühlt ſich nun einmal nicht in ſeinem Elemente und dieſe Verſtimmung lagert ſich wie ein Ey über ſeine Darſtellung. Aus dieſen kleinen unſichtbaren Urſachen entſpringt die Ungleichmäßigkeit ſeiner Darſtellungen. Darum wird man auch begreifen, daß dem Naturaliſten bei guter Laune eine ihm zufolgende Rolle oft zum Entzücken heute gelingt, die morgen kaum des Anſehens werth iſt.

So lange den Naturaliſten Jugend umſchimmert, beſitzt er meiſt Elaſticität und Wärme; mit dem Schwinden der Jugend werden deſſen Darſtellungen matt und ſtumpf. Dieſe Stumpfheit iſt bisweilen der Art, daß viele Schauſpieler, die in ihrer Jugend „erſte Fächer“ bekleideten, im angehenden Alter kaum zu den kleinſten Aufgaben verwendet werden konnten, denn ſie wurden ſtets ausgelacht.

Der Naturaliſt iſt im Allgemeinen ein Genußmenſch: ein roher, oft ein angenein liebenswürdiger Geſelle. Wo ihn der Genuß fehlt, oder endlich anekelt, wird er mehrentheils geiſtig und körperlich unanſtändlich. Von ſolchem Geiſt hat die Schauſpielkunſt natürlich keine Veredelung, keine Entwickelung, keine neuen Bahnen zu hoffen!

Bei einem Naturaliſten können ſelbſt die Beurtheilungskraft, der Ausdruck des Tons, die Geberdenſprache bis auf einen gewiſſen Grad von der Natur empfangene Gaben ſein, und ſie gefallen rauſchend; allein nur den Grundſätzen einer äſthetiſchen Bildung wird es gelingen, eine vollendete Darſtellung hervor-

zubringen. Der berufene Künstler weiß mit Blitesschnelle, wo und wann er alle verschiedenen Triebfedern der Seele anwenden und welche Wahl er treffen soll. Er verschwendet die Zärtlichkeit gewiß nicht, wo er nur sanft, nach das Entzücken, wo er nur von einem gemäßigten Feuer erwärmt sein soll. Hier irrt gewöhnlich der Naturalist, selten oder nie der bewußte Künstler. Einem von der Natur noch so liebevoll ausgestatteten Schauspieler kann, ohne Beurtheilungskraft, mitten im Beifallsjubel der Menge, früh oder früh, der Fall des Ikarus erwarten; was der weniger von den Grazien geschmeichelte, aber bewußtvolle, denkende Künstler nicht fürchten darf.

Das wahre Genie verbirgt die Kunst, und die höchste Kunst wird Natur; hier ist es, wo die äußersten Punkte sich berühren, und es dem Laien begegnen mag, das Kunstwerk für ein Naturwerk zu halten. Bei dem Naturalisten hat man es immer mit dessen eigener Person zu thun.

Der Naturalist urtheilt meist nur subjectiv, der berufene Künstler subjectiv und objectiv zugleich. Des Naturalisten Darstellung ist ein blinder Wurf, der auch einmal glücken kann; den berufenen Künstler leitet ein lichtvolles, sicheres Schaffen. Der Gipfel der Kunst ist die Harmonie: das Talent sucht, das Genie findet sie; der Naturalist ahnt sie kaum.

Unsere Zeit verlangt von dem Beruf des Schauspielers mehr denn je: Bewußtsein über sich und seine Kunst.

IX.

Der Bühnenveteran.

Auf den weithedeutenden Brettern wünscht man weder unerfahrene Jugend, noch viel weniger aber hohes Alter. Das wirkliche Alter ist auf der Bühne nicht am Platze; im Leben flößt es Achtung und Ehrfurcht ein, hinter der Rampe erregt es Widerwillen. Ist ein Schauspieler über die Jahre der Reife hinaus, so bleibt ihm nur, sich in den Schatten und an den friedlichen Herd zurückzuziehen.

Der Eindruck einer Darstellung auf das Gemüth hört auf, sobald dem Schauspieler die erforderlichen Mittel fehlen, uns durch die Wiedergabe seines Charakters in die nothwendige Illusion zu versetzen.

Der einsichtige Zuschauer vergnügt sich wohl über die scheinbaren Schwachheiten der kleinen „Narrenwelt," nicht aber über die wirklichen Schwächen des Alters. Der Gebildete schenkt dem gealterten Schauspieler auf der Bühne Mitleid, dem Jauhagel dient er zum Gelächter und Spott.

So wenig uns ein Bildniß bei aller Aehnlichkeit, sobald es älter ist als das Original, anspricht, eben so wenig gefällt der Schauspieler in Rollen, welche seinem Alter nicht mehr angemessen sind. In der Komödie, im untergeordneten Genre, ist bei den meisten Rollen der Abstand der Jahre vielleicht noch erträglich, weniger in der Tragödie mit ihren poetischen Gestalten — gar nicht im Lustspiel. In der Tragödie kann ein Schauspieler, vornehmlich der durch schlanke Körper- und gefällige Gesichtsformen begabte, auch im vorgerückten Alter (mit Wahl freilich!) noch die Rollen jugendlicher Helden geben, ohne daß er zu fürchten braucht, die Illusion des Zuhörers zu verflüchtigen. Gleichfalls vermag noch eine an Jahren schon vorgeschrittene Schauspielerin den Rollenkreis der Heroinen zu decken, hat von derselben eine gütige Natur ihr Antlitz nicht allzu schnöde abgewendet. Denn gerade die im Heldenthum wurzelnde Tragödie, in welcher die Gestalten Hoheit, Adel und Leidenschaft ausstrahlen, ist durch ihr außergewöhnliches Element dazu geeignet, den älteren Künstler mit einer jüngeren Rolle harmonisch zu verbinden. Anders ist es im Lustspiel, wo der Zauber des Erhabenen nicht stattfindet; hier ist nicht diese Zuflucht möglich, und dem Schauspieler von gereiftem Alter werden die jungen zärtlichen Rollen oft sehr schwer, wodurch das Publicum betrogen und der Dichter verrathen wird. Der Künstler selbst ist zu bedauern, wenn er eine Partie übernehmen muß, die Jugend, Schönheit, Anmuth und Grazie nothwendig bedingt, und er diese Vorzüge des Alters wegen nicht mehr entfalten kann. Es hilft wahrhaftig nicht, wenn auch fingerdick das „Weiß und Roth" aufgelegt wird. Runzeln, falsche Haare und Zähne, steife Beine und Hinfälligkeit u. s. w. sind nun einmal nicht zu verdecken; — nur die achtungswerthe Liebenswürdigkeit des Publicums ist oft sehend — blind.

Wir besaßen und besitzen noch lebende Beispiele von alten Schauspielern und Schauspielerinnen, die die schönsten und jüngsten Gestalten, ohne Talent, verdunkelt haben und verdunkeln. Im Sinne wahrer Kunst handelt aber der Künstler, wenn er so viel als möglich bei jugendlichen Rollen eine Uebereinstimmung mit seiner Person zu beobachten strebt, damit die Kluft der Jahre nicht unausfüllbar erscheine. Das Herz läßt sich nun einmal nicht täuschen und verschließt sich energisch jeder ihm zugemutheten Willkühr.

Der Künstler, dem es vergönnt war, sich eine bedeutende Stellung und einen ruhmvollen Namen in der Schauspielkunst zu erringen, muß diese so theuer

erkauften Kleinodien zu bewahren suchen. Wenn uns blos die Pietät für seine Vergangenheit bei dessen Darstellungen leitet, und wir selbe stets mit in Anschlag bringen müssen, um uns zu begeistern, so ist das doch nur ein zweifelhafter Genuß. Ein solcher Schauspieler ist nichts mehr und nichts weniger, als ein leichtsinniger Mann, der in der Jugend nur die Zinsen seines Capitals verzehrte, dagegen im Alter das Capital selbst vergeudet. Was bleibt einem alten Schauspieler zuletzt?

Es ist höchst nothwendig im Interesse der Kunst und für einen berühmten Namen besonders, zu rechter Zeit von der Bühne abzutreten und sich nicht erst durch die Hinfälligkeit des Alters dazu drängen zu lassen. Des Bühnenveteranen Siege sind leicht seine schwersten Niederlagen.

Wir übergeben hiermit unseren Lesern den ersten Abschnitt dramaturgischer Mittheilungen der durch früheren Künstlerruhm und Geist ausgezeichneten Frau Dr. Agnese Strauß, geb. Schebest. Wenige der Genossen unserer Künstlerin haben ein so klares Bewußtsein über die Ausübung ihrer Kunst gehabt, als Agnese Schebest. Wenige haben mit solchem Erfolge darnach gerungen, sich das Gesetz ihrer Kunst klar und diese Klarheit auch Anderen anschaulich zu machen, als Agnese Schebest, und darum ist dieser Beitrag zur Erkenntniß der Schauspielkunst uns sehr willkommen gewesen.

Am 2. Januar 1865 im Saale des Königsbaues zu Stuttgart wurde vorgetragen:

I. Mittheilung über unseren dramatischen Unterricht

von Agnese Schebest.

„Wo die Männer schweigen, da reden die Frauen."

Es gilt wohl im Grunde gleich, ob Vater oder Mutter für eine Sache redet, wenn das wohlgemeinte Wort nur doch auch an den rechten Mann kommt, der den Muth hat, für das Gedeihen und die Ehre dieser Sache nicht allein zu reden, auch zu handeln.

Wodurch ich zum Reden und sogar zum Schreiben gebracht wurde, und warum ich überhaupt nach Verlauf von mehr als zwanzig Jahren noch einmal vor das Publicum trete, darüber werde ich wohl zunächst Aufschluß geben müssen, soll ich durch mein Schweigen hierüber nicht zu schiefen Ansichten Veranlassung geben — soll ich nicht hören müssen — es drängt mich vielleicht Noth oder zur Eitelkeit dazu. Für meinen Lebensunterhalt ist so genügend gesorgt, daß ich nicht nöthig habe, meine Kunst zum Broderwerb anzuwenden, und was meine literarischen Erzeugnisse betrifft, so muß ich bekennen, daß es mir nie in den Sinn gekommen wäre, über meine künstlerische Thätigkeit ein Wort der Oeffentlichkeit zu übergeben, hätten mich nicht kunsterfahrene und kunstfordernde Männer ernstlich hierzu angespornt. Dieselben dachten vielleicht, eine Frau, die sich mühevoll genug empor gearbeitet hat, die auch hinlänglich Gelegenheit fand, das Wesen und Treiben der Theaterwirthschaften, sowohl im In- als im Auslande, kennen zu lernen, dürfe eben so gut wie jedes Andere, und vielleicht noch aufrichtiger als irgend ein Mann, von der Sache reden, denn nicht Jeder steht unabhängig da, und nicht Alle sprechen aus selbstgemachten Erfahrungen, wissen darum auch nicht, wie Arglich es um die Behandlung dieser edlen Kunst steht: um sie, die denn doch dazu auserkoren ist, Kaisern und Königen, Bürgern und Bauern geistige Nahrung und Kunstgenüsse darzubieten. Wir haben wohl Federn genug, die sich abmühen, die armen Künstler zu bekritteln, aber wenige Männer, die für ihre geistige Pflege und Ausbildung etwas Erhebliches zu thun willens wären.

Soll der Schauspieler nicht nur zum sinnlichen Ergötzen einer schaulustigen Menge dienen, so soll man ihn auch von vornherein für eine höhere Einsicht in das Wesen und den Geist seiner Kunst erziehen. Wie äußerst oberflächlich es damit steht, darüber will ich im Interesse der Kunst, die mir heilig ist, Einiges mit-

theilen. Doch bevor ich in diesem Thema fortfahre, werde ich wohl über mein neuestes Wiedererscheinen vor dem Publicum Rechenschaft geben müssen. Man wird mir glauben, wenn ich bekenne, daß das Hervortreten an dasselbe schon in meinen jungen Jahren für mich nichts Verlockendes hatte, um so weniger jetzt in meinen alten Jahren. Auch ist mir wohl bekannt, daß selbst die mittelmäßigste Darstellung eines Theaterstückes auf die Menge leicht ergötzlicher wirken kann, als eine bloße Vorlesung, bei der ich noch dazu absichtlich alle Brillantfeuer der Declamation und alle Schauspielerei hinter dem Buch, als ein unwürdiges Hülfsmittel zur Erregung des Beifalls, weglasse.

Ob und welche Schwierigkeiten bei Ausübung dieser — coulissenlosen Kunst — zu überwinden sind, wissen Diejenigen am besten zu beurtheilen, die sich selbst schon in derselben versucht haben und denen auch nicht der erste beste Ausdruck zum Vortrag edler Dichtungen genügt. Der Lohn ist freilich um so preiswürdiger von solchen Zuhörern, die den Geist im Tone des Wortes mit feinsinnigem Ohr aufmerksam begleiten, gleich jenem Orientalen, der da sagt: „Sprich, damit ich Dich sehe, dann erst kann ich Dich kennen, denn der Mensch ist unter seiner Zunge verborgen. Die Rede erst zerreißt den Schleier, der über der Seele liegt, und offenbart, welcher Mensch dahinter.

Daß der Ton, in dem wir sprechen, ein oft noch viel aufrichtigerer Verräther unsers Innern ist, als das Wort, das hört ein feines Ohr.

Soll ich nun sagen, wozu mein Vorlesen dienen soll? Ich dachte, es giebt junge Leute, die oft so fruchtlos und so lange sich im Clavierspiel abmühen, um endlich einige schwache Erfolge zu erzielen, denen vielleicht dieser Weg zur Pflege der Kunst lieb werden möchte, denn um ein Gedicht, sei es nun groß oder klein, mit sinnigem Ausdruck und feinerem Verständniß vortragen zu lernen, dazu braucht man doch wenigstens nicht sich und die liebe Nachbarschaft mit jahrelangen Fingerübungen zu quälen. Hauptsächlich aber beabsichtigte ich in diesen Vorlesungen einige Proben vorzutragen von den nothwendigen Vorstudien, die Anfängern der dramatischen Kunst endlich doch wohl zugemuthet werden dürften? Bevor der Schauspieler mit seinem ganzen Rüstwerk der Rede und Geberde zu Felde zieht, sollte er doch wohl erst seine Stimme und sein Verständniß für ein ausdrucksvolles Vorlesen bilden, nicht aber sich sofort erkühnen, Charaktere darzustellen. Damit es mir jedoch nicht als Vorwitz oder Anmaßung ausgelegt werde, wenn ich es wage, an das Bedürfniß eines gründlicheren Unterrichts zu erinnern, wird es wohl nöthig sein, ein paar Mittheilungen hier anzuführen, welche mein Interesse für die Sache erklären und zugleich beweisen mögen, daß es sogar außer der Theatersphäre Männer giebt, die zur Förderung der dramatischen Kunst nicht allein reden, sondern auch handeln wollen.

Im Jahre 1857, nicht lange nach dem Erscheinen meiner Memoiren*), schrieb mir der edle Kunsthistoriker Geheime Rath Franz Kugler in Berlin, dem ich zuvor jahrelang Vieles und Mancherlei von meinen Studien mitgetheilt hatte, obgleich er mir persönlich völlig unbekannt war und blieb:

„Wären die Theaterpläne, die ich in der kurzen Zeit von Ladenberg's Ministerium anfertigen durfte, zur Ausführung gekommen, so säße ich jetzt in Stuttgart, triebe Dies und Das, und Sie merkten es gar nicht, daß ich ganz in der Stille zusähe, wie Sie sich zur praktisch dramatischen Lehrerin qualificirten, um dann plötzlich mit dem schönsten Engagement für die projectirte Theaterschule hervorzutreten. Das ist nun freilich Alles zu Wasser geworden, das Bedürfniß einer Theaterschule aber nicht, Ihre Befähigung, in umfassender Weise thätig zu sein, gewiß eben so wenig. In solcher Stellung möchte ich Sie wissen. Es wirkt Wunder (Sie wissen es ja von früher nach besser als ich), wenn man als Glied einer Kette und für allgemeine Zwecke zu schaffen berufen ist — tausenderlei Unwürdiges fällt kraftlos ab — dazu wären Ihre Memoiren, wären die weiblichen Charakterbilder, wie das Lehrbuch eine Vorbereitung." So viel von Kugler's Aeußerung.

Unter den weiblichen Charakterbildern sind Frauenbilder gemeint, welche ich nach selbstgewählten Momenten aus den griechischen Tragikern dem Herrn Kupferstecher Friedrich Wagner in München persönlich zur Aufnahme darstellen mußte. Jenes Lehrbuch aber habe ich in ein schlichtes Unterhaltungsbuch umzuarbeiten für passender gehalten, um wenigstens durch einen anspruchslosen Ton den darin angeführten kurzen und leichtfaßlichen Lehren gediegener Meister Eingang in solche Familien zu verschaffen, die sich das Nachdenken über diese Studien nicht verdrießen lassen. Ich hielt solches für angemessener, erstens, weil ich als Frau kein Lehrbuch herausgeben wollte, zweitens, weil mir wohlbekannt ist, daß — leider mit wenig Ausnahmen — die dramatischen

*) Stuttgart: bei A. Ebner: „Aus dem Leben einer Künstlerin."

Kunstjünger im Allgemeinen, als geborene Genies, wenig Lehrbücher brauchen. Einen Beweis hierfür giebt das vortreffliche Rötscher'sche Werk: „Die Kunst der dramatischen Darstellung," welches 1841 seine erste und erst jetzt, nach Verlauf von 23 Jahren, eine zweite Auflage erlebte. Als nun dieses mein obengenanntes Werklein mit dem Titel: „Rede und Geberde" 1861 erschienen war,*) schrieb mir Herr Franz Hauser, der Director des königlichen Conservatoriums in München, ob ich mich nicht dazu bewegen ließe, nach München zu ziehen, um mich am königlichen Conservatorium als Lehrerin zu betheiligen.

Das Vertrauen solcher Männer ist ehrenvoll und ermuthigend, allein so verlockend alles Das auch tönt, so möchte mir, einer alleinstehenden Frau, das Geschäft denn doch gehörig erschwert werden, darum ich mich auch für eine solche Ehre ein- für allemal bedanken würde; denn die Mehrzahl der sogenannten Künstler und ihrer lobsingenden Herren Kritiker würden sofort Hand in Hand eine Verschwörung, ja, ein ganzes Rütli gegen mich aufthürmen und mich, sammt dem mühevollen Anfang eines dramatischen Schulunterrichts, aus allen Kräften verdammen. Auch weiß ich, und werde mich hierüber nicht täuschen, daß man mich sofort heimschicken würde, sofern ich erklärte, und das würde ich und müßte ich, daß ich alle sogenannten „Lieblinge" sowohl von Fürsten als von Grafen, von Intendanten als von Regisseuren und was dergleichen Schutzheilige mehr sind, bei der Anstalt nicht dulden würde. Wie hoch hinauf es mit dem Gedeihen der Unparteilichkeit und einer aufrichtigen Achtung für die Vorgesetzten führt, wo die sogenannten „Lieblinge" das Heft in die Hand bekommen, davon hätten unsere sämmtlichen Theater — leider mit wenig Ausnahmen — hinlänglich Beispiele geliefert. So lange dieser faule Boden nicht durchgetreten und ein solider gelegt wird, so lange ist auch kein Gedeihen einer ernsten Kunstpflege möglich; ja, nicht einmal gegenseitige Achtung zwischen den Leuten auf der Bühne und denjenigen vor derselben. Servile Lobredner und Wohldiener, die nicht das Herz haben, zur Ehre der Kunst und zum Frommen der Künstler, an geeigneter Stelle ein ernstes Wort zu reden, die vielmehr nur ihre kleinlichen Vortheile im Auge behalten, deren giebt es leider gerade an den Hoftheatern wie Sand am Meer und diesen gilt es gleich, ob sie eine arme Seele für alle Ewigkeit dem Gottseibeinns oder sonst wem überliefern.

Es ist sehr leicht zu sagen: Die und Die hat Das und Das gethan! sowie sich's ja auch gar leicht rein bleiben läßt, so lange man nicht in unreine Hände kommt. Wundern muß man sich aber nicht, wenn selbst die ehrbarsten Geschöpfe endlich auch in Verwirrung mit sich gerathen, denn nicht allein, daß sie sich sagen müssen: wozu hilft dir denn deine Ehrbarkeit? die Leute rümpfen ja doch die Nase, weil du zum Theater gehörst; und bekommen nicht gerade die Allerleichtfertigsten oft die allerbesten Anstellungen? Auch hat die Erfahrung gelehrt, daß, wenn Eine oder die Andere ihren vornehmen Beschützern nicht in's Garn gelaufen ist, ihr das Mitleid vor einem unvornehmen Schutzpatron einen Streich spielte, und ein solcher schont und scheut Nichts, um Herr der Börse einer armen Künstlerin zu werden. Wo sollen nun die armen Geschöpfe einen wahrhaft ehrbaren Schutz finden? Und woher ihr Kunstsinn geweckt und gebildet werden? Etwa allein durch den Beifall der Zuschauer? Ach, leider bewährt sich das Sprichwort: Volksstimme, Gottesstimme! auch nicht immer, und ich habe den Ausspruch einer gefeierten Sängerin mehr als einmal bewährt gefunden. Dieselbe sang die Julia in der „Vestalin" und mein alter Singlehrer, Johannes Micksch in Dresden, der seinen Schülern nicht allein die Stimme, gelegentlich auch den Kopf gehörig ausputzte, sagte zu ihr: „Du singst heute die Vestalin wie eine Bacchantin." — Worauf sie entgegnete: „Die Strohköpf' würden nicht jubeln, wenn ich nicht so raste." Manche rasen zwar nicht, aber ihre ganze Spielerei gehört (doch auch), bei Lichte besehen, mehr in's Serval als auf die Bühne. Ueber die verschiedenen Reizmittel, denen ein Theil der Zuschauer entgegenschmachtet, ist Schweigen am rathsamsten. Wohl Dem, der sich ihnen gegenüber den Humor nicht vergehen läßt. Auch ich kann ein paar Erlebnisse hier anführen, die an Feingeistigkeit ihres Gleichen suchen. Als ich vor mehr als 32 Jahren, bei meinem ersten Gastspiel in Pesth, als Emmeline in der „Schweizerfamilie" hervortrat — ich war damals 19 Jahr alt — rief mir Einer aus der Prosceniumsloge entgegen: „U je, wieder an' Alte!" Und als ich nun bei meinen Vorlesungen (ich sage Vorlesungen, nicht etwa dramatische Darstellungen) auch die in den Dichtungen vorkommenden Männerrollen gesprochen hatte, hörte ich von einem Leipziger Folgendes: „Schade, daß se de Männerrollen nich im Boßdon sprechen gonn? Monn muß doch immer Monn blaibn!? Und was würden erscht de Griechen gesagt haben, wenn der „Monn" de Antigone dargestellt hätte?" Was nun endlich unseren dramatischen Unterricht betrifft, so wird Das, was ich sofort sagen

*) Im Verlag bei Ambrosius Abel in Leipzig.

werde, meinen verehrten Zuhörern unglaublich scheinen, aber es ist so, und leider kann ich ja Thatsachen dafür anführen, wie kläglich es damit steht. Heute noch ist es so, wie es vor mehr als 35 Jahren war, da ich — und noch dazu von einer Schülerin Goethe's — dramatischen Unterricht empfing. Die liebe, edle, immer noch schöne alte Frau, welche mich aus Gefälligkeit unterrichtete, sprach und spielte mir meine ersten Röllchen und Rollen vor, und ich tappte blindlings nach. Einmal spielte sie mir dieselben vor, ein- oder auch zweimal durfte ich ihr dieselben vorspielen, und damit fertig. Aber nicht nur zu meiner Zeit und in Dresden summten die Jungen den Alten blindlings nach, aller Orten fand ich es ebenso, und auch von Stuttgart kann ich Aehnliches erzählen.

Ein Fräulein aus guter Familie von hier, die eine ungewöhnliche Begeisterung für diese Kunst hatte, nahm bei einer geachteten Künstlerin Unterricht, welche noch aus Iffland's Schule herstammte und meines Wissens bis an ihr Ende die einzige Repräsentantin der sogenannten Theaterschule in St.— war. Nun, es ist immerhin ehrenhafter, eine einzige Frau müht sich ab, für Andere zu denken, als daß gar Niemand in der Schule steht. Diese fleißige Frau gab sich auch gewiß alle erdenkliche Mühe, ihre Schülerinnen vorwärts zu bringen, hatte aber, wie ich durch einige ihrer geübtesten Schülerinnen wahrnahm, die mir ihre bereits einstudirten Rollen vorspielten, um sich auch bei mir Rath zu holen, eine ganz ähnliche Art von Unterrichtgeben, in der auch ich meine ersten Rollen vorgespielt bekam. Darin soll keineswegs ein Tadel für sie liegen; diese Art zu instruiren ist nun einmal, seit Gott weiß wie lange her, so der Brauch gewesen. Daß die Meisterinnen wußten, was sie wollten, daran ist wohl nicht zu zweifeln, die Schülerinnen aber erfahren leider wenig oder gar nichts davon. Da heißt es denn aufgepaßt und nachgetappt, das Nachdenken steht Jedem frei, sowie auch der Selbstunterricht aus Büchern oder vom Anschauen Anderer.

Besagtes Fräulein, obgleich sie nur erst kurze Zeit Unterricht empfangen hatte, ich glaube sechs oder acht Wochen lang, spielte mir bereits schon Scenen aus der „Jungfrau von Orleans" vor. Wie sie sprach und spielte, wird man sich vorstellen können, wenn man bedenkt, daß sie nicht nur erst einige wenige Lectionen empfangen hatte, auch, daß die arme Frau, ihre Lehrerin, krank darniederlag und selbst von ihrem Krankenlager herab diese Jungfrau von Orleans abrichten mußte.

Ich rieth jenem Fräulein, sie solle doch ja, anstatt bereits an ein Auftreten in solchen Rollen zu denken, vorerst noch bei einer tüchtigen Meisterin Unterricht nehmen, ich empfahl ihr eine der berühmtesten Schauspielerinnen, die wohl je aber Deutschlands Bühnen geschritten. Ich selbst habe die große Künstlerin nie gesehen, was ich aber von ihr hörte, bewog mich dazu, dem schönen und begabten Mädchen die Kenntnisse einer solchen Frau zu wünschen. Sie reiste sofort zu ihr, kam jedoch bereits nach etwa drei Monaten wieder zurück. Als ich sie nach ihren Studien fragte, sagte sie: „Ich habe mehrere Rollen nachspielen lernen, sonst aber weiß ich nichts."

Wir stehen also auf derselben Stufe des blinden Nachahmens. Daß die Meisterin ihr gesagt habe, sie könne sich nun selbst weiter forthelfen, glaube ich nicht. In 30 bis 40 Lectionen bildet man keine selbstständigen Künstler, ja, man kann in so kurzer Zeit nicht einmal einen Affen abrichten. Aber unsere jungen Talente können's auch nicht erwarten, sich auf dem Theater zu zeigen und beklatscht zu werden, und entlaufen möglichst schnell der Lehre, um sich in aller Eile den Hals zu brechen. Sie spielte auf mehreren Theatern, und in jenen bei der Meisterin eingeübten Rollen gewiß mit Glück, ob auch in selbstständigen Darstellungen, das ist mir nicht bekannt. Das aber hörte ich, daß sie das Theater nicht mehr betritt.

Ein drittes Beispiel mußte ich liefern. Als ich nach in Heilbronn wohnte, vor etwa 19 Jahren, wurde mir auf allerhöchsten Befehl eine junge Sängerin zugeschickt, die in Stuttgart engagirt war und (auch) den Romeo in Bellini's Oper zu singen hatte. Ich sollte sie beseelen und in's Feuer bringen. Dazu hatte sie sich zwei bis drei Tage bestimmt; drei Tage zu diesem Prometheus-Geschäft! Zudem hatte ich meine kleinen Kinder und mein Hauswesen zu besorgen, konnte mich also täglich nur wenige Stunden ihr widmen. Ihre Hände und Füße machten es mir wohl bald so ziemlich nach; ob aber nachträglich von innen heraus das noch hinzukam, was ich durch jahrelanges Nachsinnen in die Partie hineinzuarbeiten bemüht war, möchte ich denn doch bezweifeln.

Während meines nunmehrigen Aufenthalts in Stuttgart, seit etwa 18 Jahren, kamen hier und da auch Schauspielerinnen von hier zu mir, die Alle es gerne angenommen hätten, wenn ich ihnen in zwei drei Lectionen eine Rolle eingeübt hätte, jedoch erst von A anfangen und Vorstudien durchmachen, dazu hätte ich keine gebracht.

Auch eine junge Dame aus irgend einer großen Handelsstadt, die hier einer hochgeachteten Familie em-

pfohlen war, brachte mir der Vater derselben mit der dringenden Bitte, ihr Unterricht zu ertheilen. Sie war auffallend hübsch, kleidete sich geschmackvoll, trug auch bereits ihren Kopf wie etwa Maria Stuart oder sonst eine tragische Fürstin, und dennoch rieth ich ihr ab, die dornenvolle Bahn des Theaterlebens zu betreten. Sie ließ jedoch nicht nach, mich inständigst zu bitten, sie zur Schauspielerin auszubilden. Ich nahm sie endlich vor, ging Stufe für Stufe mit ihr durch, und als wir nach acht Lectionen kaum über die Kenntniß einiger Versfüße hinausgekommen waren, hörte ich bereits, daß sie sich von einem hiesigen Schauspieler hinter meinem Rücken Rollen einstudiren ließ, und schon nach zehn Lectionen lief sie mir auf und davon, um in Augsburg Gastrollen zu spielen; die Leute dort waren aber, wie man leicht glauben wird, nicht sonderlich erstaunt über ihre Meisterschaft.

Es ist unglaublich, welcher Leichtsinn und welche Dreistigkeit alle diese Genies zur Bühne treibe, und räth man ab, so bekommt man die schönsten Sottisen gesagt.

Einmal, es war in Wien, trat eine allerliebste Oesterreicherin bei mir ein mit den Worten: „Hörn's, i muß zum Theater gehn, a Figur hab i, a Gsicht a, und a Stimm hab i a." Und auch Talent? „Talent? Freili hab i Talent, was werd i fa Talent haben? Wie i no a glan's Madel war, hat mei Mutta scho g'sagt: Nanerl, Du mußt doch no zum Teatra gehn, Du machst grad so narrische Sachen, wie ma's duert sicht." I, warum nicht, Sie wären eine ganz allerliebste Soubrette. „Was, a Soubrett'n? weiß nix, als a Soubrett'n? I will fa so G'sind'l machen, I will a Prinzessin spiailn." Als ich es nun gar wagte, ihre Stimme und Aussprache vorläufig für noch zu unfürstlich zu erklären, nannte sie mich eine neidische und unvernünftige Person und verließ mich mit den Worten: „Wissens, hoß Sie mir, gos mir von der Sach verstehn, und mir scheints, Sie sein a Bissel schwach auf die Stirne deutend: auf da Brust."

Ein anderes Beispiel will ich von einer jungen Dame anführen, die sich's viele Tausende kosten ließ, um im Pariser Conservatorium sich zur dramatischen Sängerin auszubilden. Ein hiesiger Buchhändler brachte mir die stattliche, schöne Erscheinung. Sie sollte hier in mehreren Opern unter Anderem auch Bellini's Romeo singen. „Sie hat mich, ihr mit Rath und That in dieser Rolle beizustehen. Diesmal aber bedankte ich mich für die Ehre. Der Ausdruck des Tones muß mit dem der Miene und Geberde harmonisch übereinstimmen; die Auffassung aber, die ihr die Herren in Paris von dieser Parthie beigebracht haben, war von der meinigen so ganz und gar verschieden, daß es lächerlich wäre, zu glauben, man könne in zwei, drei Tagen vergessen lernen, was man Monate und Jahre hindurch eingeübt hat.

Ich fragte sie gelegentlich, was außer der Musik im Pariser Conservatorium gelehrt werde. „Ich lernte einige Gedichte declamiren," erwiederte sie; „die üblichen Theatergeberden machen, und den tragischen Schritt." Man denke sich nun diesen tragischen Schritt für die sämmtliche trauernde Menschheit. Es ist nur zu bedauern, daß ich meinen verehrten Zuhörern diesen tragischen Schritt nicht sogleich hier vormachen kann, damit sie doch einen Begriff von wahrer Traurigkeit bekämen.

Zum Schluß will ich nur noch eine Thatsache anführen, die mir erst in den jüngstvergangenen Jahren hier erlebten. Ein junges Talent, Schülerin einer hochgefeierten Künstlerin, wurde bei ihrem ersten Auftreten vier Mal hervorgerufen, auch sofort engagirt; in kurzer Zeit aber sehr kühl, sogar unliebsam behandelt und hinabgedrückt. Mit der gewöhnlichen Theaterschere war sie noch nicht zurecht gestutzt, eine gewisse Theaterroutine hatte sie auch noch nicht, womit selbst mittelmäßige Talente sich fortbringen, und zur selbstständigen Künstlerin gelangt man nur mit der Zeit durch großen Fleiß und Uebung.

Ob es nun gerecht oder auch nur nicht unbillig zu nennen ist, wenn man unter solchen Umständen, wie sie bei der hergebrachten Art von Unterrichtgeben obwalten, in einem 18- bis 20jährigen Mädchen eine vollendete Künstlerin zu sehen verlangt, darüber mögen vernünftige Leute sich selbst antworten. Der übertriebene Beifall, der bisweilen Anfängern zu Theil wird, trägt nicht selten zu ihrem innerlichen Verkommen bei, denn sie empfangen in aller Eile eine zu große Meinung von sich, sind unglücklich, wenn der Beifall nicht Stich hält, und wollen dann auch keine kleinen Rollen spielen. Wird nun gar eine weit ungebildetere, aber hübschere Persönlichkeit neben einem ernststrebenden Talent mehr beklatscht, so geht das Vertrauen zu sich selbst, oder, was noch trauriger ist, die Achtung vor dem Zuschauer verloren.

Wir haben doch bereits allerlei Schulen und nicht nur Maler-, Bildhauer-, Musik-, sogar auch Gärtner- und Mägde-Schulen, in denen die Mädchen anderthalb Jahre Zeit verwenden müssen, um Fegen, Waschen und Kochen zu lernen. Theaterschulen — die seit Kurzem in Dresden entstandene ausgenommen — keine. Künstler sollen nach sechs bis zwölf,

und wenn's hoch kommt, nach 50 bis 60 Lectionen fix und fertig dastehen.

Ich hörte sogar von sonst ganz gebildeten Leuten die höchst angebildete Frage, welchen Nutzen denn eigentlich eine dramatische Schule bringen soll? Genie könne darin doch gewiß Keinem angebildet werden, und ohne Genie wäre alle Theorie doch zu nichts nütze. Anbilden kann man freilich kein Genie, aber ausbilden und ihnen einige Aufmerksamkeit auf eingewurzelte Unarten und Geschmacklosigkeiten beibringen. Ich habe Genies erster Größe gesehen, die, um Beifall zu erringen, sich so wunderlicher Fazen und Grimassen bedienten, daß, hätte man in gewissen Momenten mit einem Zauberstab „Halt!“ gerufen, die widersinnigsten Caricaturen vor uns gestanden wären. Daß wirkliche Genies wahrhaft große und herrliche Momente brachten, ist wahr, daß sie sich aber auch durchaus nicht genirten, in ein und allen ihren Rollen gewisse Lieblingsgesten und Lieblings-Manövrchen immer und immer wieder zu bringen, um durch beliebt gewordene Eigenthümlichkeiten Beifall hervorzulocken, das ist ebenso wahr. Die Nachäffer merken sich dann vorzüglich, wie das Genie räuspert und spuckt, und ahmen oft — höchst ungenialisch — gerade die Fehler nach.

Anbilden läßt sich ein Genie freilich nicht, doch sind weder alle Naturanlagen, noch alle Einfälle des Genies sofort tauglich genug für jedwede Aufgabe der vorzutragenden Dichtungen. Das weiß der ächte Künstler auch recht wohl und läßt nicht nach, bis er in Ton und Geberde einen passenden Leib für die Ideen des Dichters gefunden hat. Diejenigen aber, die keine Künstler sind, denken zunächst daran, welche der beliebtesten Manieren sie sich aneignen wollen, an die zu wählenden allerschönsten Kleider und wie oft an einem Abend sie wohl ihre Garderobe wechseln könnten, um die Bewunderung der Zuschauer in Athem zu erhalten.

Die Selbstüberwindung, das wissen auch Diejenigen, die keine Schauspieler sind, ist eine sehr schwere Kunst. Wie aber dann, wenn man gar nicht weiß, was man überwinden soll? Daß der Ton unserer Stimme so mannigfaltig ist, wie die Physiognomie der Menschen, das hören wir, wie wir ihn aber verbessern und fügsam machen können, das muß uns nebst noch vielem Anderen erst begreiflich gemacht werden. Wer dem Kunstjünger die hierfür nöthigen Kenntnisse vorenthält, kann von ihm auch nicht erwarten, daß er seine Leistungen selbst kritisch verfolgen und künstlerisch gestalten lerne.

Und wer versuchte leichter dramatischen Unterricht zu ertheilen, als die Künstler selbst? Künstler müßten es freilich sein, nicht nur Schauspieler. — Die Künstler würden auch sicherlich zur Ehre der Kunst und zur Hebung ihres Standes es aller Orten für kein Opfer halten, wenn Jedem und Jeder derselben zugemuthet würde, monatlich wenigstens doch ein- oder zweimal vor dem Gesammtpersonale der jungen Sänger sowohl, als der Schauspieler: einige theoretische Beispiele praktisch vorzutragen. Daß hier beim A angefangen werden muß, ist selbstverständlich; die Lehrer und Lehrerinnen, welche täglich und wöchentlich zu examiniren haben, würden hierbei ihre Anschauungen erweitern, und die sogenannten „Lieblinge,“ die keine Freude auf dem dornenvollen Wege ernster Studien finden, die auch nicht der Kunst wegen zum Theater gehen, diese würden sich bald verlegen zurückziehen, um sich bei solchen Lectionen nicht zu blamiren. Auch wäre zu wünschen, daß zur Hebung dieser Kunst sämmtliche junge Talente, wie das ja auch in anderen Lehranstalten der Fall ist, alljährig ein öffentliches Examen von ihrem theoretischen Erwerbnissen ablegten; denn die Darstellungen auf der Bühne können nicht als zuverlässige Examen gelten, da wir ja hinlänglich wissen, wie sehr dort die blinde Nachahmung beliebt ist, und wie viel Unlauteres hindurchläuft.

Daß die Vorträge eines classisch gebildeten Aesthetikers einer solchen Lehranstalt förderlich und höchst wünschenswerth wären, daran ist wohl nicht zu zweifeln; jedoch Anfängern gegenüber, die meistens jämmerlich ungebildet sind, würden solche Vorträge ebenso unverständlich sein, als einem A-B-C-Schützen die gelehrten Vorträge eines Universitäts-Lehrers.

Zu bedauern ist, daß die besseren unserer wenigen Lehrbücher mehr zur Unterhaltung für Gelehrte und für das Verständniß bereits herangereifter Künstler, anstatt in einem populären Ton für Anfänger geschrieben sind. Der Anfänger gleicht dem Kinde, das nur kurze, der Natur abgelauschte Winke sucht, gleichsam nur fruchtbare Samenkörner. Gelehrte Abhandlungen sind ihm noch zu unverdaulich. So hatte ich in meinem ersten Lehrbuch — es war die Uebersetzung eines englischen Werkes, welches 1806 in London erschien, und aus dem allem Anschein nach unsere nachfolgenden Lehrbücher wie Aeste aus dem Stamm hervorgegangen sind — ein wahres Windmühlen-System von Stellungen der Arme und Wendungen des Körpers. Wie oft schlief ich davor ein, sobald ich an diese „horizontalen, verticalen, schräg, schief,“ auf und ab segelnden Arme kam! Genug, daß es Dinge in unserem Thea-

rien giebt, von denen ſich die Natur nichts träumen läßt.

Doch, damit ich nicht unwahr rede, muß ich einer Stelle gedenken, in der ein Autor uns ermahnte, zur Natur in die Schule zu gehen und ſogar zu den Hunden. „Dieſe," bemerkte er, „wedeln bei freudiger Erregung mit dem Schweif." Das ſah man auch längſt ſchon an einigen weltberühmten Sängern und Sängerinnen, Tänzern und Tänzerinnen, ſie dagegen legten beide Hände auf die Bruſt und wedelten mit dem ganzen Leibe, und zwar unter einem ſolchen Beifallsſturm, daß ſich bis heute noch auf unſeren Bühnen dieſe Naturerſcheinung erhalten hat.

Soll ich nun endlich auf das A unſerer Studien kommen, ſo muß ich mit dem: „Erkenne Dich ſelbſt" beginnen.

Nicht Jeder und Jede, aber doch ſehr Viele, die zum Theater gehen, denken: „Reden kann ich, eine Geſtalt hab' ich, alſo kann ich Menſchen darſtellen." Manche ſind auch von der lieben Natur ſo verſchwenderiſch ausgeſtattet, daß ſie ſich nur zeigen dürfen, um zu bezaubern. Und dieſe gerade ſind und werden ſelten genug Künſtler, denn ſie werden ſo jämmerlich eitel gemacht, daß ſie um alle Welt nicht ihre Individualität in eine von der Phantaſie des Dichters erzeugte umformen; vielmehr bleiben Herr X und Dame Z in Ton, Gang, Haltung und Geberde bei allen ihren Darſtellungen immer nur ſie ſelbſt.

Zur Selbſterkenntniß deſſen, ob wir z. B. groß oder klein, ſchlank oder wohlbeleibt, geſund oder kränklich, kräftig oder zart ſind, ob wir eine beſtimmte oder unbeſtimmte, edle oder gewöhnliche Geſichtsbildung haben, genügt ein einziger Blick in den Spiegel. Ebenſowohl können wir ſelbſt erkennen, ob wir zu den Phlegmatiſchen oder leicht Erregbaren, zu den Beharrlichen oder Flüchtigen gehören. Das aber können wir nicht erkennen, ob unſere Mienen einen aufrichtigen Ausdruck, gleichſam einen Wiederſchein unſerer Gedanken und Gefühle offenbaren, oder, ob ſie aus Schüchternheit, Vorſicht, Unbeweglichkeit oder aus anderweitigen Urſachen einen unklaren Ausdruck zeigen. Ein ſchönes Geſicht kann auch einen geiſtloſen, ſtarren, langweiligen, wo nicht gar einen derbſinnlichen Ausdruck haben. Dagegen giebt es völlig unſchöne Geſichter, aus denen uns herzinnige Gemüthswärme, oder geiſtige Lebendigkeit und Schönheit entgegenleuchtet. Zur Selbſterkenntniß ſolcher Eigenſchaften ſollten Lehrer und Lehrerinnen ihren Schülern den reinſten Spiegel vorhalten.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit der Stimme. Wir hören wohl, ob wir eine tiefe oder hohe, laute oder gedämpfte, umfangreiche oder — in Anſehung der Tonleiter — beſchränkte Stimme haben; wiſſen aber nicht, ob ſie jeder Art von ſeeliſcher und geiſtiger Aeußerung fähig iſt. Noch weniger wiſſen wir, ob unſere inneren Begabungen uns auch berechtigen zur Ausübung der dramatiſchen Kunſt. Ein bloßes Nachahmungstalent erzeugt noch keinen Künſtler, ſonſt müßten Alle, die ſchon von früheſter Kindheit an zum Nachahmen angeleitet wurden, Künſtler ſein. Der blinde Nachahmer affe ohne alles Urtheil ſelbſt die lächerlichſten Manieren nach. Der begabte Kunſtjünger ringt nach Selbſtſtändigkeit; durch Beobachtung des Wirklichen, durch Vertiefung in die Menſchennatur, durch ſtete geſteigerte Verſuche ſtrebt er dahin, Gefühltes und Gedachtes wahr und originell darzuſtellen. Dem Nachahmer iſt jedes Mittel zur Erregung des Beifalls recht, dem edleren Talent iſt jede Effekthaſcherei und Couliſſenreißerei verächtlich.

Wir wiſſen auch, daß durch Uebung, z. B. der Sänger mit ſeiner Stimme, der Tonkünſtler auf ſeinem Inſtrument, der Tänzer mit ſeinen Gliedmaßen eine fabelhafte Geſchicklichkeit erreichen kann; das aber wiſſen wir auch, daß die Einzelnkräfte eines dramatiſchen Talents — weit entfernt, dieſelben zu Virtuoſenhexereien zu erziehen — auch gründlichere Uebungen und Studien bedürfen.

Die Oeffentlichkeit iſt nicht dazu geeignet, Schauſpieler zu ſchulen, ſonſt müßten wenigſtens die, mir ſchon aus früherer Zeit her wohlbekannten Manieren längſt abgeſchafft worden ſein, die ſich bis heute noch mehr oder minder auf unſeren Theatern erhalten haben. Ich erinnere nur an das in Ton und Ausſprache ſo ſüßweichliche Geſinge und Geräuſle durch die Zähne, an das Aufziehen des Athems und Preſſen des Gefühls. Einige ſchnäbeln ſogar durch die Naſe und wieder Andere verſchleifen und verkehren die Conſonanten. Eine beſondere Vorliebe haben dafür manche Sänger, denen es weit ſchöner vorkommt, zu ſingen: „O Röslein, hör meine Bitt', o Röslein, nimm' mich mit." Oder auch: „Scheweibe, Du haſt mich zu Gerunde gerichtet." Aus beſonderer Liebe für den Vocal a, weil auf dieſem der Ton am ſchönſten klingt, nehmen Manche auch gar keinen Anſtand, etwa ſo zu ſingen:

„Du haſt Diamanten und Peralen,
Haſt Alles, was Menſchen begehrt.
Und haſt die ſchönſten Kuchen.
Mein Liebchen, was wollſt Du noch mehr."

Das Höchſte des Abgeſchmackten hat auch eine der allereffectvollſten Manieren erreicht, nämlich die des

Zitterns in Ton und Geberde. Ganz abgesehen von dem Tremolir-Rappel mancher Sänger, so begreift man doch gar nicht, wie ein Mensch in blühendster Gesundheit und oft nicht einmal aus Veranlassung einer peinlichen Angst, so mit einem Mal an Leib und Seele zittern mag, aber — der Applaus muß manchmal auch herbeigezittert werden.

Einen ebenso hohen Grad der Vollkommenheit hat das gedankenlose Ausbreiten der Arme erreicht. Es ist oft unbegreiflich, mit welcher — Engelsgeduld — so ein Liebender es mit anschauen kann, wie seine Geliebte, ohne ihn nur anzusehen, die zärtlichsten Blicke, Seufzer, Worte und Geberden unaufhörlich an den Kronleuchter richtet. Ach, und erst das aufgespreizte Pathos bei so vielen nichtssagenden Geberden. Es würde ermüden, wollte ich fortfahren, alte eingewurzelte Manieren und Lächerlichkeiten hier anzuführen; gehört doch, um sie zu erkennen und unschön zu finden, dazu nicht erst ein attisches Ohr und Auge.

Wenn man uns von den geistreichen Griechen erzählt, daß sie ihre dramatischen Vorstellungen mit der gespanntesten Aufmerksamkeit verfolgten und nicht nur jeden Mangel, sowohl beim Dichter wie beim Darsteller, augenblicklich rügten, auch, daß sie sogar einen ausgesprochenen Vers, sobald er um eine Silbe zu kurz oder zu lang war, sofort ausgezischt haben, so dürfen wir dagegen oft gar lange hinhören, um zu erfahren, ob in Versen oder Prosa gesprochen wird.

Manche wollen Das gerade für die höchste Kunst halten, daß man den Rhythmus des Verses völlig verwische. Da sehe ich denn nicht ein, weshalb sich die Herren Dichter mit dem Ausfeilen ihrer Verse so viele Mühe machen, da uns das Verwischen derselben kunstvoller vorkommen soll.

Das Geschäft, Unkraut aus dem Boden zu ziehen, ist mir gewiß nur unerquicklich, denn es hat nichts Ergötzliches, doch ist es Pflicht, daß Jedes, dem die Kunst heilig ist, es thue, damit nicht noch Sperlinge und Dornen sich um den Acker streiten. Ich weiß wohl, daß es Leute giebt, die da sagen: „Was geht denn das eine Frau an?“ Löblicher wär' es allerdings, ich dürfte im Interesse ehrlicher Künstler ausrufen: „Gott Lob, daß es Männer giebt, die nicht nur Unterhaltung bei uns suchen, die auch zu unserer moralischen und künstlerischen Förderung beitragen, damit wir es selbst glauben lernen, daß unsere Kunstleistungen zur Volksbildung beitragen sollen. Ich kann darum auch nur wünschen, daß alle Herren, die es bisher unterließen, aus Liebe und Gewissenhaftigkeit für diese Kunst und deren Jünger Erhebliches zu thun, nun wenigstens doch aus Aerger über eine Frau die Sache recht fest in die Hand nehmen.

Was nun die Selbsterkenntniß weiter anbelangt, so würde sie jedem Anfänger erleichtert werden, wollte man sich die Mühe geben, ihn gleich Anfangs daran zu gewöhnen, Stufe für Stufe seine Begabungen und Fähigkeiten kennen und üben zu lernen.

Daß eine von Haus aus allzumangelhafte Stimme untauglich ist für die Anforderungen und Anstrengungen, die ein solcher Beruf mit sich bringt, wird Jedes bald erkennen. Daß aber der Redner so gut wie ein Sänger Registertöne zu überwinden hat, und daß die Brust sowohl als auch die Stimme durch unvorsichtiges Ueben eher verdorben als gekräftigt werden kann, davon wird einem Jünger dieser Kunst kein Begriff beigebracht. Daher es denn auch kommt, daß bei einigen Schauspielern der Ton bei leidenschaftlicher Tonerhebung leicht überschnappt und die Stimme durch Uebertreibung nach der Höhe wie nach der Tiefe bei Manchem dergestalt angegriffen wird, daß sie oft schon nach dem Vortrage weniger bedeutender Scenen heiser zu werden pflegt.

Ob die Stimmbildner der classischen Alten, welche das Geschäft sich vorbehielten, zur Verbesserung und Erhaltung der Stimme ihrer Redner beizutragen, ein ähnliches Verfahren übten, wie unsere Singmeister, das ist mir nicht bekannt. Ich kann mir aber zur physischen Kräftigung der Stimme sowohl als der Brust kein bildsameres Mittel denken, als Uebung derselben in der langsam auf- und absteigenden Tonleiter und das aufmerksame An- und Abschwellen einzelner Töne.

Goethe räth auch, nach der Tonleiter zu üben, aber in anderer Weise, indem er in seinen Regeln für Schauspieler sagt:

„Zugleich ist zu rathen, im Anfang so tief zu sprechen, als man es zu thun im Stande ist, und dann abwechselnd immer im Ton zu steigen, denn dadurch bekommt die Stimme einen größern Umfang und wird zu den verschiedenen Modulationen gebildet, deren man in der Declamation bedarf.“

Von jedweder Stimme war er auch nicht entzückt, davon zeugen seine Worte, indem er sagt: „Und was kann man sich von einer grellen, quitschenden Stimme für einen Erfolg versprechen?“ Uebung im tiefen Sprechen räth er zu wiederholten Malen. Da wäre denn meine Methode im Vorlesen solcher Dichtungen, in denen abwechselnd Männer und Frauen vorkommen, diesen Anforderungen entsprechend und von praktischem Nutzen, sowohl für die Bildung der Stimme, als auch

für die Bereicherung der Phantaſie; denn das Hohe, Geiſtige, die männliche Würde, ſowie auch der edlere Humor und das Stramme und Kernhafte, wie es in manchen männlichen Reden vorkommt, ſchadet der ächten Weiblichkeit durchaus nichts. Solche Uebungen bewahren vielmehr vor dem geiſtloſen, ohrenkitzelnden Geſinge und Geſäusle, das bei manchen Frauenzimmern zur ſtehenden Manier geworden.

Alle unſere Lehrbücher enthalten zur Erlernung einer reinen Artikulation und deutlichen Ausſprache hinlängliche Regeln; was helfen ſie, wenn eine Anfängerin, die ſich zunächſt von ihrem Dialekt ſo ſchwer wie von Vater und Mutter trennt, die Regeln nur flüchtig oder gar nicht übt? wenn ſie bei ihrem eifrigen Einſtudiren von Rollen ſogleich mit dem Spiel der Einbildungskraft beſchäftigt wird, anſtatt zunächſt ſich nur ganz einfach damit zu beſchäftigen, wie ſie jeder Silbe ihr volles Recht geben und die Worte nur ganz einfach wie ringeprägte Münzen herzählen ſoll. Was hilft es, wenn ihr, die noch aller Vorſtudien baar iſt, ſogar von irgend einem Intendanten geſagt wird: „Wählen Sie nur gleich eine Rolle, in der Sie vom Stoff getragen werden.“ Was übrigens den Dialekt betrifft, ſo übt er, wenn er nicht gar zu roh und bäuriſch geſprochen wird, gewiß auf jedes Ohr einen eigenen Zauber aus.

Schon der Ton, in dem die verſchiedenen Landesſinder ſprechen, hat etwas unbeſchreiblich Naives und Charakteriſtiſches. Wer jemals in einer Verſammlung war, und von gebildeten Leuten aus aller Herren Länder ihre Volksſprache reden hörte, dürfte vielleicht auch ſchon zu der Frage gekommen ſein, warum denn das Volk in „Wallenſtein's Lager,“ die Böhmen, Sachſen, Preußen, Oeſterreicher u. ſ. w., ſich ſo gar ſehr einer hochdeutſchen Sprache befleißigen, das iſt doch nicht volksthümlich? Wenn der edle Wallon und der erſte Jäger, der ſeines Zeichens ein Schreiber war, hochdeutſch redet, ſo iſt das natürlich. Daß aber die ideale Perſönlichkeit entweiht werden könnte, wenn Einer die Sprache ſeines Volkes redet, hat Schiller ſelbſt nicht geglaubt, ſonſt würde der ideale Denker gewiß, anſtatt von ganzem Herzen geſchwabelt, hochdeutſch geſprochen haben.

Schiller, der den deutſchböhmiſchen Wachtmeiſter den „feinen Griff und den rechten Ton“ ſeines Feldherrn nachäffen und ihm ſagen läßt:

Ihr, das weiß ich, ſeid ein Wallon,
Ihr ein Bellcher. Man hört's am Ton.

Schiller hat auch gewiß mit geiſtigem Ohr noch manchen Anderen ſeiner Wallenſteiner im Volkston ſprechen hören. Vorſchriften hierüber durfte er freilich keine geben, weil er wohl wußte, zu welcher Hanswurſtelei durch etwaige Uebertreibung der Darſteller ſeine Dichtung herabgezogen werden könnte.

Als ich vor zwei Jahren von dem Vorſtand des Schillervereins in Leipzig aufgefordert wurde, zu jener bekannten Octoberfeier Etwas vorzutragen, wählte ich mir einige Scenen aus „Wallenſtein's Lager.“ Eine Wahl, vor der Einige zurückſchauderten und mir geradezu in's Geſicht ſagten, daß dieſe Wahl unter meiner Würde ſei. Als ob es unter irgend eines Menſchen Würde ſein könnte, Schiller'ſche Dichtungen vorzuleſen. Hätte ich ein Regiment Soldaten darſtellen wollen, das wäre doch gar zu burſchikos geweſen, das überlaſſe ich den „Sieben Mädchen in Uniform.“

Der Geiſt roher Pöbelhaftigkeit, den Einige aus der Dichtung heraus zu hören wünſchen, das iſt der Herren eigener Geiſt. — Die wenigen in der Dichtung vorkommenden dreiſten und frechen Soldatenworte, die ſich für den Mund einer Frau nicht ſchicken, habe ich weggelaſſen, und beim Vorleſen dieſes Geſindelebens mich um ſo zuverſichtlicher nach den Worten des Dichters gerichtet:

Ernſt iſt das Leben,
Heiter die Kunſt.

Es konnte mich daher auch die Warnung, daß es unter meiner Würde ſei, durchaus nicht zurückſchrecken, einige Scenen im Volkston und ſogar bisweilen mit leiſer Dialektſchattirung zu leſen.

Bei ſolchen Anforderungen lernt man nur immer wieder auf's Neue erkennen, daß nicht das geiſtige Ohr, wohl aber ein derbſinnlicher Geſchmack unter dem ſogenannten „ſchönen Schein“ Befriedigung ſucht. Es iſt daher auch gar nicht zu verwundern, daß es nur wenige Künſtlerinnen, aber einen ganzen Troß von Schauſpielerinnen giebt, die in dem Beſtreben, immer ſchön und bezaubernd zu erſcheinen, hauptſächlich auch nur darauf bedacht ſind, wie ſie ihren Leib mit ſchönen Kleidern und ihre Stumme mit ſchönen Dichtungen herausputzen, unbekümmert, ob ſie einen Jupiter im ſingenden Ton einer Salondame ſprechen, oder Fauſt's Gretchen mit einer Staatsſchleppe die Straße kehren laſſen.

Wir haben nun einen Schillerverein, der für die leibliche Noth armer Dichter und deren Wittwen löblich beſorgt iſt, für eine gründlichere Ausbildung der Träger des geiſtigen Inhalts dramatiſcher Dichtungen thut er nichts.

Wir haben auch eine Shakeſpeare-Geſellſchaft, die, wie wir leſen, den Beſchluß faßte, mittelſt einer den

deutschen Regierungen einzureichenden Denkschrift auf eine würdigere und fruchtbarere Pflege englischer Sprache und Literatur in unseren gelehrten Schulen hinzuwirken.

Für eine würdigere und fruchtbarere Pflege unserer deutschen Darsteller fremder und einheimischer Schauspiele thut er nichts.

Wenn nun, wie ich vorhin schon bemerkte, den Jüngern dieser Kunst, die doch durch die Bildung ihres Geistes Meister über ihre künstlerischen Begabungen werden sollen, von Seiten der Theaterdirectionen wenig oder nichts gethan wird, — denn, daß da oder dort ein Schauspieler oder eine Schauspielerin ein paar hundert Gulden empfängt, um einem jüngern Theatermitgliede Rollen einzustudiren, das kann man doch nicht dramatische Schule nennen, wie soll da ein junges Talent, das zunächst nicht einmal seine Naturanlagen erkennen, viel weniger denn gar seine geistigen Begabungen läutern lernt, es mit sich weiter bringen, als tausend andere an Volks- und Provinztheatern.

Um endlich zum Schluß zu kommen, möchte ich mir nur noch die Frage erlauben, ob wohl irgend Jemand glauben kann, daß das einem Genie in seinem freien Fluge hinderlich sein dürfte, wenn ihm zugemuthet würde:

1) seine Stimme auszubilden und die in derselben mangelhaften Töne durch sorgfältige Behandlung zu verbessern; 2) seine Aussprache sowohl von fehlerhaften Angewohnheiten, als auch vom Dialekt, oder auch von gespreiztem Pathos zu befreien, sich aber vor Allem einer reinen und deutlichen Artikulation zu befleißigen; 3) nachzudenken über das willkürliche und unwillkürliche Athemnehmen, mit Hinweglassung der hergebrachten sogenannten gefühlvollen pfeifenden Athemzüge; 4) Beobachtung der vom Dichter vorgezeichneten Pausen und Ruhepunkte; vom Künstler aber auch bisweilen sehr sinnig angewendeten Kunstpausen, welche vor oder nach einem wichtigen Moment vorkommen, um die Aufmerksamkeit zu spannen, oder den Eindruck desselben dem Gedächtniß stärker eingeprägt zurückzulassen; 5) Bewußtsein über die nachdrückliche Betonung solcher Worte, welche zur Erläuterung eines Satzes dienen, und anderer, welche zur versinnlichenden Anschauung durch Tonmalerei hervortreten sollen; 6) Achtsamkeit auf die Modulation des Tones. Es giebt Dinge, die gelehrt werden können, aber auch solche, die nicht gelehrt werden können, und zu diesem letzteren gehört die Kunst der Modulation des Tones beim Vortrag größerer Werke. Es ist leicht zu sagen, das sei die schicklichste, welche den Sachen, von denen man redet, am angemessensten ist; da aber Jedes sein eigenes Schicklichkeitsgefühl mitbringt, und Manche da, wo Andere weinen, geradezu lachen können, so läßt sich hierüber nicht streiten. Genug, wenn Derjenige das Herz auf dem rechten Fleck und hinlänglich Urtheil erworben hat, sobald es gilt, in Ton, Miene und Geberde einen schicklichen Ausdruck selbst zu wählen. Zu den nöthigen Vorstudien giebt es ja auch bereits von solchen Tönen, welche die verschiedenen Gemüthsbewegungen und Leidenschaften bezeichnen, eine ganze Stufenleiter von Beispielen. Der Kunstjünger wird, um nicht einförmig zu werden, wohl daran thun, sie zu studiren, wie ja der Maler seine Farbentöne auch studiren muß; denn bekanntlich hat jeder Mensch und auch ein Schauspieler seine bestimmte Tonfarbe, seine Melodie und seinen Rhythmus in Rede sowohl als in Geberde. Dieses Eigenthum giebt er nicht so leicht auf, das nimmt er in aller Zärtlichkeit mit, und aus allen seinen dramatischen Aufgaben guckt das vielgeliebte, anbequemsame Ich standhaft hervor: das heißt, nur so lange, als er die Rolle, nicht die Rolle ihn hat: Mit einem Wort, so lange das Talent sein Material nicht mit Ueberlegung einer Idee anformt. Es erfordert daher die Modulation des Tones die größte Aufmerksamkeit, weil er, der ja der Wiederhall unseres Inneren, gleichsam der Abdruck unseres Geistes ist, nicht unsere, sondern vielmehr die Gesinnungen, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen eines Anderen offenbart. Ich werde beim Vorlesen verschiedener Dichtungen wieder herauf zurückkommen; 7) gründliche Kenntniß verschiedener Versmaße, sowie des Charakteristischen der verschiedenen Rhythmen. Es ist noch gar zu klaglich, wenn so ein armes Wurmkind immer nur zwischen Jamben und Trochäen, gleichsam wie zwischen zwei Scheuern, sich mühselig durchhelfen muß; bringt dann einmal der Dichter etwas Anderes, so steht man verlegen da. So z. B. hat Schiller mit seinem Takt sein „Wallenstein's Lager" in den bekannten vier Hebungen der alten Volksdichtungen geschrieben: davon hört man bei den meisten Darstellern gar nichts. Das Bestreben, den Rhythmus völlig zu verwischen, ist doch gewiß ebenso taktlos, als ein förmlich taktmäßiges Herklappern desselben; 8) Aufmerksamkeit auf das Zeitmaß. Jeder bringt sein eigenes Tempo mit, und Mancher hört es gar nicht, daß er beim Vorlesen, und wäre der Inhalt auch noch so rührend, noch so leidenschaftlich und noch-so herzbewegend, aus seinem Tempo sich durchaus nicht herausbringen läßt. Dergleichen geht wohl an beim unvorbereiteten Ablesen. Wer jedoch Anderen einen schriftlichen Gegenstand mittheilen und

nicht nur eiligſt die Neugierde befriedigen will, der wird bald fühlen, daß ein gleichförmiges Ablesen nur für Gegenſtände hinreicht, die kein innigeres Intereſſe mit ſich führen.

Ein Anderer dagegen kann in ſeinem feuerflammenden Declamationseifer gerade die edelſten Stellen einer Dichtung niederbrennen. Und wieder ein Anderer wird vielleicht da, wo ihn die Leidenſchaft vorwärts drängen ſollte, dieſelbe durch ein zu ruhiges Tempo ſo verſchleppen, daß man zu ſeiner Ermunterung die Flöte der Alten herbeiwünſchen möchte. Ich werde auch auf dieſen und noch andere Punkte bei meinen ferneren Mittheilungen wieder zurückkommen, ſowie auch auf den nächſten, der den heutigen Abend beſchließen ſoll; 9) Achtſamkeit auf den Rhythmus. Welche Macht der Rhythmus auf uns ausübt, wiſſen Alle. Schon auf das Kind in der Wiege übt er ſeinen Zauber aus, ja, ſelbſt nur das rhythmiſche Klopfen an das Fenſter kann ein weinendes Kind zum Schweigen bringen. Unſer Schritt wird durch eine Marſch- oder Tanzmuſik leichter gehoben; es ſingt ſich auch leichter in einem beſtimmten Rhythmus und ſpricht ſich auch leichter im rhythmiſchen Versmaß. Und wie die laute Klage, ſo haben auch die Gefühle der Luſt wie der Unluſt ihren charakteriſtiſchen Rhythmus, ſowohl in Rede als in Geberde. Der Rhythmus des Tones hat ohnedem in ſeinen Schwingungen mit denen der Geberde viel Analoges, weshalb es auch Sängern leicht paſſirt, daß ſie bei der öfteren Wiederholung von Worten, Paſſagen und breiten Cantilenen wohl zehn- und zwanzigmal immer wieder dieſelbe Geberde bringen.

Würden die jungen Talente gleich Anfangs dazu angeleitet, hübſch fleißig die Hülfs- und Abwechslungsgeſten, vorbereitenden und nachdrücklichen, beſtimmten und ſchwebenden Geberden zu üben, ſo würde man nicht immer und immer wieder die eine und dieſelbe Action und womöglich gar mit beiden Armen zugleich ausführen ſehen, ohne daß nur das Mindeſte damit ausgerichtet wird. Dieſen bisweilen nicht wenigſtens noch die paar bittenden, drohenden und haarſträubenden Bewegungen zwiſchendurch, ſo würde vollends gar keine Unterbrechung in die Händepaſſage, vom Herzen zum Publicum, vom Publicum zum Herzen kommen.

Dieſelbe Monotonie herrſcht im Rhythmus des Ganges und der Haltung des Körpers. Und welche charakteriſtiſche Bedeutung liegt nicht ſchon in der Haltung eines Menſchen? Ueber alles Das wird einem Anfänger gar nichts geſagt.

Der Rath, der in einigen unſerer Lehrbücher ausgeſprochen iſt, daß nämlich die Schauſpieler bei einem Tanzmeiſter Mimik und Geberdenſprache ſtudiren ſollen, iſt gerade ſo wunderlich, als wollte ich mir die Modulation des Tones für den Vortrag der Antigone von einem Kapellmeiſter arrangiren laſſen. Die Muſik wie die Tanzkunſt verfolgen ihre ſelbſteigenen Zwecke, obgleich alle drei Künſte den Rhythmus als ihren gemeinſchaftlichen Dirigenten haben. Man denke ſich aber doch nur den Götz von Berlichingen oder den Franz Moor im Schritt eines Tänzers, oder auch einen Mann unſerer Zeit, einen Profeſſor mit den freien Schwung der Arme und zierlich gebogenen Fingerſpitzen einer Tänzerin. Nein, dieſe Kunſt bildet nicht den charakteriſtiſchen Ausdruck dramatiſcher Darſteller. Man laſſe vielmehr dem Tänzer, was des Tänzers iſt, und lehre dem Mimen, was des Mimen iſt.

St. Georg mit dem Drachen im Schloßhofe zu Berlin.

Der Kampf des Ritters St. Georg mit dem Drachen ſtellt eine dramatiſche Handlung dar und eignet ſich deshalb zu einer Beurtheilung in dieſen Blättern. Die Idee ſtammt aus den älteſten Zeiten. Sie iſt in den helleniſchen Sagen von Bellerophon, Perſeus, Theſeus, in den vielfachen Kämpfen des Herakles, auch in Jaſon hervorgetreten; das Judenthum nimmt dafür den Simſon; bei dem Chriſtenthum hat ſie den vielfachſten Ausdruck gefunden, indem die Vorſtellung in der Offenbarung Johannis vom heiligen Michael, der den Fürſten des Abgrundes niederſtürzt, in einer ganzen Reihe von Kunſtwerken ausgeprägt iſt, unter denen zwei Bilder in Paris von Raphael die genialſte Verſinnlichung des Gedankens darſtellen. In neueſter Zeit ſind daraus die beiden berühmten Werke von Kiß entſtanden, die Amazonengruppe vor dem Muſeum in Berlin und der St. Georg in dem Hofe des König-

lichen Schlosses daselbst. Es ist die Darstellung des Kampfes, den die sittliche Macht mit dem Bösen führt, der Mensch mit der Bestie.

Wie muß dieser Kampf dargestellt werden, wenn er dramatisch richtig sein soll? Es muß bei der ersten Anschauung sogleich die Gewißheit des Sieges des Höheren über das Niedere hervortreten, trotz der Gefahr des Kampfes. Der Mensch bewältigt die Bestie. Und dies geschieht thatsächlich, nicht blos nach jener Vorstellung, die den Menschen, wenngleich im Kampfe unterliegend, doch die Idee retten und durch seinen Tod verklären läßt. Hieraus ist dieser Kampf nicht angelegt. Der Mensch hat sich in diesem Falle nicht in das Böse hineingegeben, seine Freiheit mehr oder weniger an dasselbe verloren. Er steht dem personificirten Bösen mit voller Selbstkraft und zum Siege berechtigt gegenüber. Es ist kein tragischer, sondern nur ein dramatischer Gedanke. Der erstere sündet in dem Laokoon seinen Ausdruck, der eine Schuld büßt, indem er von den Schlangen erdrückt wird. Bellerophon und Perseus kämpfen von der Höhe herab auf Flügelrossen; Herakles hat den Ungeheuern gegenüber stets als „der Sohn des Zeus“ das Uebergewicht. Simson erdrückt den Löwen oder zerreißt ihn. Der Name Michael in dem Kampfe mit dem Fürsten des Abgrundes bedeutet: „Wer ist wie Gott?“ In allen anderen Darstellungen, die durch das Mittelalter hindurch bis auf Raphael gehen und in diesem vorzugsweise, wird der Drache von der siegreichen Lanze durchbohrt, während er auf der Erde liegt, gefesselt, in den Abgrund gestürzt; der Sieger tritt ihn auf den Leib, stößt ihn mit der Lanze in die Hölle.

Diesen Ausdruck des Idealen, wonach dem Ritter St. Georg von vornherein zu siegen bestimmt ist, finden wir in den beiden Werken von Liß, der Amazone und dem Ritter St. Georg beide stellen Dasselbe dar nicht verwirklicht. Wir sehen nur einen unsichern Kampf. Das Pferd ist in beiden Fällen schon dem Tode verfallen; der Tiger hat sich in den Hals desselben verbissen; der Drache hat ihm seine Klaue in die Brust gegraben und ihm seinen Schweif wie einen eisernen Ring um den Fuß geschlungen. Amazone und Ritter kämpfen vergebens. Die Amazone hat die Spitze ihrer Lanze auf den Kopf des Tigers gerichtet, und sie zerbricht eher, als sie ihn durchbohrt; zugleich muß der Stoß der Lanze die Jungfrau von dem Rosse herabdrücken. Bei St. Georg kann das lange Schwert des Ritters unmöglich den Schuppenpanzer des Drachen durchtrennen in dem Momente, wo das sich bäumende Pferd zusammenbrechen muß, an der Brust und am Fuße von dem Drachen gepackt. Zudem ist das Schwert des Ritters in der Weise geschwungen, daß es nicht den Drachen, sondern den Kopf des Pferdes trifft.

Der Bildhauer bringt immer nur eine Seite des dramatischen Gedankens zur Darstellung und überläßt es der Phantasie, ihn weiter auszuführen, während der Dichter alle nothwendigen Seiten desselben ausführt. Die Seite, welche der Bildhauer zum Gegenstande nimmt, muß eine hervorragende, aus der Mitte des Gedankens geschöpfte sein, so daß sich von hier aus alle weitere Ausführung ergiebt.

Soll bei unserer Vorlage, wo dies nicht der Fall ist, der Sieg des Idealen erst bei weiterer Durchführung des Gedankens erreicht werden, so müssen wir uns zu der ersten Scene eine zweite hinzudenken, einen Kampf zu Fuß, wie bei Schiller in seinem Kampf mit dem Drachen. Bei ihm hat sich das Pferd vor dem Drachen gescheut, die thierische Natur ist nicht stark genug zum Kampf; der Ritter hingegen schwingt sich vom Pferde und besiegt, umschlungen von dem Drachen, siegreich den Kampf. Wenn wir bei uns den Kampf zu Fuße denken, so ist in dem einen Falle die Amazone von der Gruppe des Pferdes herabgeglitten, in dem andern ist der Ritter unter das Pferd gestürzt und arbeitet sich unter ihm hervor. Der Tiger und der Drache sind unterdeß über das Pferd hergefallen, sättigen ihre Wuth an demselben und verzehren es demnächst. Die Amazone steht hinter dem Pferde und ersieht sich die geeignete Stelle, um dem Tiger einen tödtlichen Stoß beizubringen; der Ritter benimmt sich vielleicht etwas anders, wenn der Drache von dem Pferde ablässt und sich gegen ihn wendet. Hieraus sehen wir, daß der Gedanke in seiner dramatischen Durchführung ganz und gar verloren geht.

Soll aber die Idee, die den beiden Kunstwerken zu Grunde liegt, die sein, daß der Mensch den Sieg erst nach Aufopferung des Pferdes erreicht, indem die thierische Natur des Pferdes nicht widerstehen kann, während nur der idealen Natur des Menschen der Sieg bestimmt ist, so wäre dies eine hineingetragene Idee, die nicht ursprünglich und historisch in ihr liegt. Hiernach aber müßte man sich gleichfalls den Sieg hinzudenken, der nur auf die obige Weise erreicht werden könnte. Das Pferd gehört jedoch zum Ritter, ist durch ihn erhoben, idealisirt und über das Böse erhaben, ist ein Ganzes mit ihm, wie das Flügelroß des Perseus. Das nebenbei ein Thier von der überwiegenden Kraft einer Bestie zerrissen wird, ist kein idealer Gedanke.

Es darf und kann aber eine solche Suppositum gar nicht gemacht werden, da in jedem Kunstwerke die Idee sogleich fertig, klar, durchsichtig, specifisch zweckmäßig, aus ihrer Einheit heraus so wahr, so schön, wie sie allein Befriedigung giebt, in der Vermittelung der Gegensätze dargestellt werden soll. Ueberdies hat die Idee in ihrer Durchbildung durch Jahrhunderte einen festen Charakter erlangt und verträgt die Abweichung nach einer von ihr abgeleiteten, ihr untergeordneten Vorstellung nicht.

Das Kunstwerk erfreut sich der allgemeinen Bewunderung des Berliner Publicums, das sich häufig darum versammelt. Die befriedigenden Urtheile beziehen sich auf die schöne Ausführung des Pferdes und des Drachen, der Form, auf Kosten des Gedankens.

Ueber eine Prophetie des Aeschylus.

In dem gefesselten Prometheus von Aeschylus von Vers 906—926 soll der am Felsen hangende Titan im Zorn gegen Zeus, und um ihn zu schrecken, Jahrtausende voraus „Schießpulver, Kanonen und Dampfschiffe in einer nebelhaften, grau in grau malenden Ahnung“ prophezeit haben. Wir fanden diese Sonderbarkeit zufällig in den Wiener Recensionen. Es wird darin gesagt: Man habe die Wahl, die Worte des Aeschylus entweder nach obiger Weise zu erklären, oder sie „für ein völlig sinnloses, des Prometheus und des Aeschylus unwürdiges Gerede auszugeben.“

Jene Stelle in den Wiener Recensionen heißt: „Nach Jahrtausenden wird einst ein Widersacher des Zeus ein den Blitz an Zerstörungskraft übertreffendes Feuer, wie ein den Donner überdröhnendes Krachen erfinden und das erderschütternde Schreckniß des Meeres, Poseidon's dreigezackten Speer zertrümmern.“ Wir fragen: Kann dergleichen überhaupt prophezeit werden? kann solches, wie der Verfasser sagt, aus der Substanz des menschlichen Geistes prophezeit werden? Aus ihr kann doch nur Dasjenige kommen, was in ihr liegt, was mithin im Individuum liegt, welches aus der Substanz hervortreibt. Solches sind nur ursprünglich begründete Ideen, Vernunftideen, die, ihrem Zwecke nach, in der menschlichen Seele beruhen, nicht aber Dinge, die in der Causalität liegen und erst durch Berechnung aus dem Vorhandenen gefunden werden müssen. Es sind wesentliche Ideen, keine Zufälligkeiten.

Die Prophetie ist daher eine bevorzugte Gabe des menschlichen Geistes, Das zu fühlen und auszusprechen, was der Anlage nach in seiner Natur begründet, zur Zeit aber noch nicht in die Erscheinung getreten ist. Solche Gegenstände werden ihm, über die causalen Verhältnisse von Zeit und Raum hinweg, mehr oder weniger klar und gegenwärtig. Dies sind nur sittliche Ideen; denn nur in ihnen liegt die Natur und Bestimmung des Menschen. Wenn die Weltgeschichte nach Hegel die Fortentwickelung des Menschen zur Freiheit ist, so ist sie es nur zu der sittlichen Freiheit. Die sittlichen Ideen liegen im Gefühl unmittelbar, und dies Gefühl ist das der Vernunft, des Gewissheins von sich selbst. Es sind die Ideen a priori, die deshalb zugleich auch a posteriori da sind. Sie werden ursprünglich nur ihrem Zwecke nach gedacht, nicht aber nach den Mitteln, wodurch sie erst in Zeit und Raum erreicht werden, also aus der Vernunft, nicht aus dem Verstande. Dieser verhält sich zu jener entgegengesetzt. Sowie man an irgend Etwas den Maßstab des Verstandes legt, verschwindet das unmittelbare Bild der Prophetie. Erfindungen von Kräften in der Natur, Dinge, die nach ihrer Causalität berechnet werden müssen, sind nie prophezeit worden. Columbus hat Amerika nicht in einem geistigen Bilde entdeckt, sondern nach geographischen Gesetzen aufgesucht; Newton hat das Gesetz der Schwere nicht gesehen, sondern nach der Art, wie ein Stern mit beschleunigter Geschwindigkeit niederfällt, berechnet. Bessel hat den neuen Planeten nicht vielleicht im Traume gesehen, sondern er hat durch Zahlen gefunden, daß derselbe da sein müsse. Darauf hat ihn erst Laverrier am Himmel erblickt. Hätte Etwas prophezeit werden sollen, so wäre es wohl die Buchdruckerkunst gewesen, die mehr wie Kanonen, Dampfschiffe und elektrische Drähte der Fortentwickelung des menschlichen Geistes dient. Sie ist aber niemals prophezeit worden, eben weil sie nicht eine Wesenheit des Geistes ist, sondern nur ein berechnetes Mittel für seine Ausbildung.

Die Prophetie tritt bei hochbegabten Menschen, in mehr oder weniger klaren Ahnungen hervor, oft bei außergewöhnlichem Verhalten, insbesondere unter Zuständen, welche die Thätigkeit der Sinnesorgane die

Werkzeuge des reflectirenden Verstandes) in das Gemeingefühl haben zurücktreten lassen, aus welchem sich die unterschiedenen fünf Sinne erst gebildet haben. Zu allen Zeiten waren besonders Dichter Propheten, und sie sind es in Wahrheit, weil sie die menschlichen Ideen nicht allein in der Gegenwart concentrirt auszudrücken, sondern über letztere hinausgreifen. Diese merkwürdige Gabe tritt aber nur dann innig und stark hervor, wenn ihr zugleich eine sittliche Reinheit des Geistes zu Grunde liegt.

Der große Aeschylus könnte wohl nach der seinem ganzen Prometheus zu Grunde liegenden Idee ein Prophet gewesen sein, er ist es aber nicht nach jener Stelle. Die Sache verhält sich folgendermaßen: Zeus, der den Prometheus an den Kaukasus fesselte, hatte vorher seinen eigenen Vater Kronos vom Throne gestoßen. Als dieser herabsank, sprach er einen Fluch gegen Zeus aus, daß sich derselbe trotz seines Hochmuthes einst demüthig beugen werde, weil er einen Ehebund zu schließen denkt, wodurch er seine Herrschermacht und seines Thrones Glanz verliert.

Kronos ist der Gott der Zeit. Bei der griechischen Anschauung lag die Gottheit in der Zeit, wohingegen nach der späteren, und besonders im Christenthum reräsentirten Idee die Zeit in der Gottheit liegt. Als ein Gott der Zeit drückt Kronos die Vorstellung aus, daß Das, was durch die Zeit entstanden ist, auch in und durch die Zeit, durch eine Nachkommenschaft des Zeus, wieder vergehen werde. Der am Felsen hangende Prometheus findet einen Trost darin, daß er diese Wahrheit dem Zeus zurufen kann. Es ist keine Sache, die Zeus fürchten soll, sondern eine Person, ein Kämpfer, sein eigener Sohn. Dies ruft Prometheus auch ganz bestimmt der Jo zu. Als diese ihn fragt, ob es denn die Gattin sei, die den Zeus vom Herrscherthrone stieße, antwortet er: „Ein Sohn derselben, stärker als sein Vater Zeus.“ Die angeführten Bilder dienen nur zur Darstellung der Stärke dieses Kämpen, beziehen sich aber nicht mehr auf Kanonen, Dampfschiffe, vielleicht gepanzerte Fregatten, als sie auf eine Dampfschmiede angewendet werden konnten.

Wenn man fragt: Wer ist die Person, welche dem Zeus, wenn er sie heirathet, den Sohn geboren hätte, der seinen Vater vom Throne gestoßen haben würde, so dient zur Antwort, daß es die Thetis gewesen wäre, dieselbe, die den Peleus geheirathet hat. Der Fluch ging aber nicht in Erfüllung, war also auch deshalb schon keine Wahrheit und keine Prophezeiung. Es ist in der bezüglichen Stelle des Aeschylus nur die Idee ausgedrückt, daß Zeus, als die obere Macht, zu Grunde gehe, wenn er sich mit einer unteren Macht verbände, welche die Thetis darstellt, und die nicht zu seinem Wesen gehört, dem er also untreu werden würde. Hätte Prometheus in Wahrheit prophezeien können oder wollen, so hätte er den Gedanken ausdrücken müssen, daß der werdenden und vergehenden Zeit, dem Kronos entgegengesetzt, ein Wesen existire und in die Erscheinung treten werde, das in sich selbst, nicht in der Zeit bestehe, ein absoluter Gott, ein Quale und nicht ein Quantum. In dieser Weise hat Lessauf die Stelle zu erklären gesucht, indem er die Person, die Zeus vom Throne stoßen würde, auf Christus bezieht. Jener Gedanke hat aber nicht in der Seele des Aeschylus gelegen, denn er läßt die Person, die den Zeus stürzen soll, aus diesem hervorgehen; ein bedingtes Wesen aber, wie ein Gott der Zeit, kann kein unbedingtes erzeugen.

Neuerdings hat der Verfasser des Drama's „Sokrates“ seinen Helden jene christliche Idee prophezeien lassen, und die im Tode über Zeit und Raum gehobene Geisteskraft des griechischen Philosophen hätte sie auch erfassen und ausdrücken können, wenn der Dichter sich treu geblieben wäre, und den sterbenden Sokrates nicht Christus, als an das Kreuz geschlagen, hätte sehen lassen, was nicht einmal die biblischen Propheten haben sehen können, eben weil diese Thatsache nicht unmittelbar in der Idee liegt.

G.

Constanze in Shakespeare's „König Johann.“

In der Constanze im „König Johann“ ist die Mutterliebe die sie bewegende Leidenschaft. Wir müssen zum Verständniß des Charakters der Constanze daran erinnern, was wir bei der Entwickelung des Bastards Faulconbridge gesagt haben, daß der König Johann ein großes Gemälde der selbstsüchtigen Politik sei, welche die höchsten Schichten der Gesellschaft ergriffen habe, und sich vor Allem in dem Thun der Herrscher darstelle. Dieses Element des Egoismus spielt nun auch in das Pathos der

Mutterliebe der Constanze hinein und modificirt wesentlich ihren Charakter, denn die mütterliche Liebe der Constanze zu Arthur ist vom Ehrgeiz der Fürstin durchzogen, welche für sich selbst kämpft und in der leidenschaftlichen Vertheidigung der Rechte des Knaben Arthur zugleich auch ihren Ehrgeiz befriedigt. Constanze ist insofern auch in den allgemeinen Strudel der Selbstsucht hineingerissen, welcher die Fürsten und Machthaber alle im „König Johann“ bewegt, als auch ihre leidenschaftliche Liebe zum holden Arthur nicht frei von einem egoistischen Charakter. Aber die Art, wie Constanze ihre Leidenschaft vertritt, ist so großartig und erschütternd, daß sie dadurch zu einer tragischen Gestalt wird. Gegen die kalten selbstsüchtigen Fürsten hebt sich diese riesige Leidenschaft herrlich ab, denn in Constanze ist die volle Naturkraft mächtig, in der alle Seiten des Geistes noch in ungeschiedener Naturkraft wirken. Gerade in der Stärke, mit welcher die Fürstin ihre Leidenschaft vertritt, in der jedes Maaßes spottenden Gewalt ihrer Empfindung, in der sich unablässig überbietenden Kraft der Rede liegt die specifische Schwere, die Unreinenthümlichkeit dieses Charakters. Dem kalten, herzlosen, berechnenden Egoismus gegenüber erhebt sich in Constanze die Urgewalt der Leidenschaft, welche daher auch die Keime ihrer Zerstörung in sich selbst trägt. Wir bemerkten bereits in der Entwickelung des Bastards, daß auch Constanze kein vollgültiges Recht zum Siege habe, weil ihr der Triumph der Rechte des jungen Arthur selbst wieder nur zur Befriedigung des Ehrgeizes gedient hätte, daß uns also zur Erhebung des Sohnes der Constanze auf den Thron von England durchaus noch keine Versöhnung und keine Gewähr der Zukunft gegeben wäre, indem dann der Ehrgeiz nur in einer anderen Gestalt die Herrschaft gewonnen hätte. Darum geht Constanze an ihrer Leidenschaft zu Grunde, weil dieselbe nicht eine durch und durch sittliche und berechtigte ist. Sie reibt sich durch die Maaßlosigkeit ihrer Leidenschaft auf, aber ihre Zerstörung ist keine Vernichtung einer nur unschuldig Leidenden, sondern das Resultat einer gerade durch die Selbstsucht so grenzenlos gesteigerten Leidenschaftlichkeit. So durchdringen sich im Pathos der Constanze Recht und Unrecht, und gerade dadurch ist sie tragisch. Wir trauern nicht über das Verschwinden der Fürstin, weil sie durch ihren Ehrgeiz jede ruhige Entwickelung des Staatslebens gehemmt hätte, und dennoch gewinnt die Tiefe des Gemüths, die Größe der Leidenschaft, welche sich in riesigem Wachsen vor uns darstellt, unsere lebhafteste Theilnahme. Wir durchleben die alle Kräfte der Seele durchlebenden Leidenschaften der Constanze mit, wir drücken mit ihr den Fürsten das Brandmal des Treubruchs ihres gegebenen Wortes auf, wir zittern mit ihr für das Geschick des jungen Arthur, wir lieben mit ihr den holden Knaben, wir theilen ihre Verzweiflung, nachdem er ihr entrissen und sich in den Händen seines grausamen Oheims befindet, und dennoch wünschen wir im Interesse des Ganzen, im Interesse des öffentlichen Wohles, daß Constanze nicht zur Macht gelange; ja, wir betrachten sogar ihr Scheiden als eine Wohlthat für die innere Ruhe und das Gedeihen der öffentlichen Interessen. Jede mit einer übermenschlichen Gewalt auf uns eindringende Leidenschaft bannt uns unwillkührlich in ihren Zauberkreis und nöthigt uns, alle Schmerzen und Schrecken des Inneren mit zu durchleben. So wirkt auch Constanze wesentlich als eine dämonische Gestalt, ausgerüstet mit einer ungeheuren Gewalt der Empfindung und einer unverseglichen Kraft der Phantasie, welche aus der ersteren stets neue Waffen schmiedet, und einen Reichthum von immer neu sich drängenden gigantischen Bildern schafft.

Constanze erscheint vom ersten Augenblick ihres Auftretens an als ein Weib von höchster Gereiztheit und von ehrgeiziger Spannung. Man fühlt ihrer ersten Rede sogleich eine schmerzlich bewegte Vergangenheit an, welche sie in diesen aufgeregten Zustand versetzt hat. Und auch in dieser Beziehung hat uns Shakespeare den Geist der Geschichte bewundernswürdig wiedergegeben, indem er, da die früheren bitteren Erlebnisse der Constanze außerhalb der Tragödie lagen, dieselbe doch so bildete, daß sie von Hause aus uns als eine durch Leiden und Täuschungen mancher Art hindurchgegangene und in gereizten Zustand versetzte Frau vor uns steht.[1] Constanzens erste Worte begrüßen mit Leidenschaft das zu Gunsten ihres Sohnes Arthur abgeschlossene Bündniß zwischen Frankreich und Oesterreich gegen die Anmaßungen des räuberischen Johann.[2] Es ist diese erste Scene der Constanze darum für die Darstellung schwierig, weil diese uns gleich in der Begrüßung des Bündnisses das Colorit von Leidenschaft zeigen soll, aus dem wir die Gewalt der später hervorbrechenden Affecte ahnen können. Die zweite Scene zeigt uns Constanze schon in leidenschaftlicher Bewegung. Sie steht dem ihr so verhaßten König Johann und seiner Mutter Eleonore gegenüber. Schon der Anblick dieser Gegner, in welchen sie die Räuber ihres Rechtes erblickt, stachelt sie auf. Sie hört die Rede ihres Anwalts Philipp mit den Zeichen lebhafter Zustimmung und mit dem Gefühl des Stolzes auf ihr Recht an. Auf die herausfordernde Frage

der Eleonore an Philipp von Frankreich erwiedert sie mit kurzen kategorischen Worten[3]) und auf die folgenden Schmähungen dieselbe weit überbietenden Leidenschaft und Hohn. Die Schranken des Affects sind geöffnet. Er kleidet sich zuerst in die Farbe bitteren Spottes, dann bricht er hervor in seiner eigentlichen Gestalt, den Fluch auf der Gegner Haupt herabrufend.[4]) Constanze muß gleich in diesem ersten Ausbruch ihrer Leidenschaft erschütternd wirken. Freunde und Feinde soll ein Erstaunen ergreifen über ihren losgelassenen, entfesselten Zorn. Stolz und Mutterliebe treiben gemeinsam diesen Affect hervor. Constanze ist so geartet, daß sie sich im Ausdruck ihrer Leidenschaft gar nicht genug thun kann: sie greift immer nach einer neuen stärkeren, vernichtenderen Wendung. Ueberall hört man die Stimme einer, in ihren heiligsten Gefühlen, ihren höchsten Interessen gekränkten, gemißhandelten Frau.

Entsetzte uns Constanze schon im zweiten Act durch den Ausbruch ihres Affects, so steigert sich derselbe im dritten Act zu einem wahren Sturm der Leidenschaft. Was ist indessen geschehen? Die Könige von Frankreich und England haben sich versöhnt, die Vermählung zwischen Blanka von Castilien und Louis von Frankreich soll diese Versöhnung besiegeln. Arthur's Rechte sind also geopfert worden. Mit dieser Gewißheit tritt Constanze im dritten Act vor uns hin. Ihre erste Rede ist der Ausdruck wilder Verzweiflung, welche das schon Gewisse mit ungläubigen Sinnen aufnimmt, nur um sich noch einen Augenblick in süßer Täuschung zu wiegen.[5]) Die wiederholte Bestätigung der Verbindung und des holden Arthur's beschwichtigendes Wort reißen die Mutter zu einem Strom von Leidenschaft fort, in welchem indessen die Mutterliebe hinter den Mutterstolz auf Arthur's schöne Bildung verschwindet und die Selbstsucht der Mutter das Wort führt.[6]) Ja, Constanze ist im Ausdruck dieser Empfindung unerschöpflich, bis sie unter ihrer Last im Augenblick erliegt. Constanzens ganzes Wesen, ihre maaßlose Leidenschaft und ihr Stolz rauben ihr in den Ausbrüchen des Affects den tiefen Antheil unseres Herzens über die Verkürzung ihres Rechts; während der holde, friedliche, zarte Arthur gerade in seiner, so viel Tiefe der Empfindung bergenden Wortkargheit unsere innigste Theilnahme in Anspruch nimmt. Wir scheuen und entsetzen uns vielmehr vor Constanzen, als daß wir mit ihr trauern, denn wir fühlen in dem Sturm der mütterlichen Wuth zugleich auch den Stolz und den Zorn über die Einbuße der Macht, wenn Constanze dies auch nicht in directen Worten ausspricht.

Constanze richtet sich beim Anblick der nun befreundeten Könige wieder auf. Sie donnert den Fluch in schwellenden Tönen auf den Tag dieses Bündnisses herab,[7]) auch hier ihre gewaltige Kraft in immer gehäuften Schmähungen gegen die Treulosigkeit der Fürsten ergießend. Dann begrüßt sie den Bannfluch Roms auf König Johann als einen neuen Halt für ihr Recht, als eine Quelle des Trostes,[8]) der ihr endlich durch die Trennung des eigennützigen Bündnisses wird. Constanze bleibt sich in der Ueberkraft ihrer Affecte immer treu; ihre glühende Phantasie wuchert mit der Gewalt der Rede, sie wirkt als eine das Subject unwillkührlich fortreißende Gewalt der Kraft; daher die Bilderpracht, welche der üppige Boden ihrer Phantasie unablässig hervortreibt. Diese malt ihr das Entzücken der Herrschaft, wie die Schrecken eines machtlosen Lebens aus; nun ergreift sie jedes Ereigniß, welches eines dieser Extreme berührt, mit unwiderstehlicher Gewalt. Da Constanze nur diesen einzigen Kern des Lebens kennt und empfindet, so concentrirt sich auch auf diesen einzigen Punkt alle ihre Kraft des Geistes und des Gemüthes. Sobald diese Substanz ihres Lebens berührt wird, öffnet sich augenblicklich die ganze Tiefe ihrer Leidenschaft, und freigebig schüttet die Einbildungskraft all' ihre Schätze vor ihr aus, um der ersteren ein königliches Gewand zu geben. Constanze schreitet in allen ihren Affecten wie eine Heroine einher, welche durch die Intensität ihrer Kraft und die Fülle der Phantasie an die Gestalten des mythischen Zeitalters erinnert. Wir trauen der leidenschaftlichen Frau jede Kühnheit des Entschlusses, jeden Heroismus der That zu, solch eine Ueberfülle von Stolz, Phantasie und glühender Leidenschaft sind in ihr lebendig, darum erscheint sie uns mitten in ihrer Umgebung wie ein exotisches Gewächs, das auch durch die kalte Temperatur eines prosaischen Egoismus zerstört werden muß. In dieser ungeheuren Concentration der Empfindung und der Phantasie liegt schon der Keim der Auflösung dieser Natur. In dem Momente, wo die Mutter durch den Verlust des Theuersten nicht nur tödtlich getroffen, sondern damit auch dem Stolz alle Aussicht auf Befriedigung geraubt wird, muß auch Constanze erliegen, denn jeder Halt ihres Lebens ist von jetzt an gebrochen. So aufgelöst sehen wir sie nach des jungen Arthur's Festnehmung durch den tückischen, verrätherischen Oheim. Nun begegnen wir Constanze im Zustand tiefer innerer Zerstörung, nur den Tod mit ihren Wünschen umfassend,[9]) den Gram als ihren einzigen Schatz an das Herz drückend und den Stachel der Verzweiflung immer tiefer in den Sitz

des Lebens bohrend. Constanzens Gemüthszustand grenzt an Wahnsinn, ohne jedoch in den Wahnsinn überzugehen.[10]) Ja, sie wünscht den Wahnsinn herbei, um in ihm den holden Knaben zu vergessen; dann versenkt sie sich wieder in seine Anschauung, herzt ihren Gram mit mütterlicher Zärtlichkeit, weil er das Einzige ist, was sie mit dem holden Knaben vereinigt.[11]) Es ist eine große Schönheit der Composition, daß der Dichter die mit so viel Stolz und Ehrgeiz geschwellte Fürstin von dem Augenblick an, wo ihr der Sohn geraubt worden ist, nur mütterlich empfinden läßt. Alle Gedanken des Stolzes und der Herrschaft sind von nun an in den Abgrund der Mutterliebe versenkt. Die Phantasie, welche sich sonst zu so üppigen Aesten und Zweigen ausbreitete, wenn es galt, das Recht des Thrones für Arthur zu vertreten, die Verbindung der Fürsten zu verwünschen, dem Usurpator zu fluchen, hat jetzt nur noch Bilder für den Schmerz der Mutter. Constanze scheidet mit diesem Ausdruck des tiefsten Wehes und der Verzweiflung aus dem Drama. Eine Steigerung des tragischen Schmerzes war bei der Natur der Constanze künstlerisch unmöglich, und der Dichter hat auch hier wieder seine Weisheit darin gezeigt, daß er der verzweifelten Mutter den Anblick des zerschmetterten Knabens entzogen hat, weil Constanzen, nach ihrer ganzen Organisation, für diese furchtbare Thatsache kein Wort mehr hätte geliehen werden können. Wie der griechische Maler uns in der Opferung der Iphigenia Agamemnon nur verhüllt gezeigt hat, weil der sinnliche Ausdruck seines Schmerzes, um denselben gegen die Trauer der Anderen als eine Steigerung darzustellen, nur als Verzerrung hätte gebildet werden können, so hat uns auch der Dichter nach dem Tode Arthur's den Anblick der Constanze entzogen, weil für sie als Steigerung gegen die frühere Verzweiflung nur der Ausdruck wilden Wahnsinns, oder der plötzliche Tod übrig geblieben wäre. Jetzt fällt Alles in unsere Phantasie, und wirkt daher wahrhaft künstlerisch, denn wir ahnten bereits das Geschick des jungen Arthur, wir sind bei den Klagen der Mutter um den gefangenen Sohn schon des Geschickes gewiß, was seiner harrt, und wünschen der Constanze als einzigen Trost, die Wirklichkeit dieses Geschickes nicht erleben zu dürfen.

Anmerkungen zur Constanze im „König Johann."

[1]) Was uns die Geschichte von Constanze überliefert, zeigt uns eine in Leiden und Unglück großgezogene Frau, bei der uns eine große Aufgeregtheit des Gemüthes sehr natürlich erscheint. Geboren 1164, ward sie schon im dritten Jahre von König Heinrich II. von England als Geißel für ihren Vater fortgeführt, später mit dem ihr von Jugend an bestimmten Sohn des Königs Gottfried Plantagenet vermählt. Die Bretagne war indessen unablässig gedrückt und ausgesogen worden. Gottfried, der immer die Interessen der Bretagne gegen die englischen Unterdrücker vertheidigt hätte, starb drei Jahre nach der Vermählung bei einem Tourniere in Paris. Einige Monate darauf gebar Constanze den Sohn, Arthur genannt. An ihn knüpfte die Bretagne schöne Hoffnungen. Nun begannen aber erst recht die Leiden der Constanze. Auf die Weigerung der Fürstin, ihren Sohn in Heinrich's II. Macht zu geben, brach dieser verheerend in die Bretagne ein, nahm durch Verrath die Fürstin und ihre Kinder gefangen und zwang sie zur Vermählung mit einem seiner Günstlinge, dem Grafen von Chester. Ein Jahr später, gleich nach Heinrich's II. Tode (1189), ward dieser der Constanze aufgedrungene Gemahl von den Bretagnern vertrieben. Richard Löwenherz setzte vor seinem Zuge nach Jerusalem den jungen Arthur zum Erben aller seiner Besitzungen ein. Sieben Jahre lang herrschte nun Constanze unumschränkt im Namen des Sohnes. 1196 ward der junge Arthur von den Ständen als Herzog von der Bretagne erklärt; sie aber theilte die Macht. Richard, zurückgekehrt nach England, war über diesen Schritt, als einen Gewaltstreich, empört. Durch schändlichen Verrath bemächtigte er sich der Constanze auf einer von ihm anberaumten Zusammenkunft in Pontorson. Ihr früherer Gatte führte den Streich aus. So ward sie 18 Monate lang gefangen gehalten. Ihr Abscheu gegen den Gatten wuchs. Die Versuche, ihre Freiheit zu erlangen, scheiterten an dem Starrsinn und Trotz Richard's; ja die Bretagne ward von Neuem verwüstet. Der jung Arthur war indessen durch einen treuen Diener in die Festung Brest gerettet worden. 1198 ward Constanze aus der Gefangenschaft befreit, später trennte sie sich von dem verhaßten Gatten, und gab ihre Hand dem Grafen Guy von Thouars, welcher ihre Sache tapfer gegen England vertrat. Constanze stellte jetzt den jungen Arthur unter die Vormundschaft des Königs von Frankreich, welcher die Rechte des jungen Arthur gegen den Oheim Johann zu vertheidigen versprach. Man sieht aus diesem kurzen Abriß der Schicksale der Fürstin, welch einen Wechsel des Glückes dieselbe durchlebt, und wie sehr ihr Gemüth durch die Kämpfe, welche sie schon bestanden, aufgeregt sein mußte. Die Tragödie nimmt ihren Anfang von dem Zeitpunkt des zwischen Constanze und dem König von Frankreich zu Gunsten des jungen Arthur geschlossenen Bündnisses.

[8]) Ihre erſten Worte ſind:

„O, nehmt der Mutter, nehmt der Wittwe Dank,
Bis Eure ſtarke Hand ihr Stärke leiht
Zu beſſerer Vergeltung Eurer Liebe.“

[9]) Eleonore fragt:

„Wen, Frankreich, zeiheſt Du der Anmaßung!“

worauf Conſtanze mit den Worten einfällt:

„Laß mich die Antwort geben! — Deinen Sohn.“

[10]) Dies hebt mit den Worten an:

„Scham über Euch!“

und ſetzt ſich bis zu den beſchwichtigenden Worten Philipp's:

„Still, Fürſtin! oder mäßigt beſſer Euch.“

fort.

[11]) Dies iſt der Sinn der ganzen leidenſchaftlichen Rede, mit welcher Conſtanze den Act eröffnet:

„So ſich vermählt! den Frieden ſo geſchworen!“ u. ſ. f.

[12]) Die ganze Stelle der Conſtanze von den Worten an:

„Würft Du, der mich beruhigt wünſcht, abſcheulich,
Häßlich und ſchändend für der Mutter Schooß,“ u. ſ. f.

iſt ein entſchiedenes Zeugniß, daß die Mutterliebe in Conſtanze nicht als eine reine, ſo zu ſagen uneigennützige Empfindung, ſondern mit ſelbſtſüchtigem Stolze auf die Bildung und Schönheit des Sohnes gemiſcht auftritt.

[13]) Dies beginnt mit den Worten:

„Ein Sündentag und nicht ein Feiertag!“

[14]) Vor Allem in den Worten:

„O, ſei's erlaubt,
Daß ich mit Rom mag eine Weile fluchen!
Auf Amen, guter Vater Cardinal,
Zu meinem Fluch; denn ohne meine Erlaubniß
Hat keine Zunge Kraft, ihm recht zu fluchen.“

[15]) Die herrliche Stelle, welche mit den Worten beginnt:

„Nein, allen Troſt verſchmäh' ich, alle Hülfe
Bis auf den letzten Troſt, die wahre Hülfe,
Tod! Tod!“ u. ſ. f.

[16]) Sie ſagt ſelbſt:

„Ich bin nicht toll, doch wollte Gott, ich wär's!
Denn ich vergäße dann vielleicht mich ſelbſt.
Und könnt' ich's, welchen Gram vergäß ich nicht!“ —

[17]) „Gram erfüllt die Stelle des entfernten Kindes,
Legt in ſein Bett ſich, geht mit mir umher,
Nimmt ſeine allerliebſten Blicke an,
Spricht ſeine Worte nach, erinnert mich
An alle ſeine holden Gaben, füllt
Die leeren Kleider aus mit ſeiner Bildung.“